

Neue Deutsche Hefte

Beiträge zur europäischen Gegenwart
mit den »Kritischen Blättern«

INHALT

Fritz Alexander Kauffmann Weihnachten – Der Zauber eines Festes · Margot Scharpenberg Gedichte · Walter Muschg Ernst Barlachs Briefe · Hans Arndt Aphorismen · Astrid Claes Whisky · Marleen Schmeisser Deutsche Universitäten IX: Die Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. · Jürgen Rausch 4. Oktober 1957 · Theodor W. Adorno Neue Musik, Interpretation, Publikum · Carl Linfert Nach Triennale und Interbau · R. H. Hier irrt Friedrich Sieburg · J. G. Müdigkeit am Nobelpreis?
Besprechungen

Heft **41**

DEZ. 1957

VERLAGSORT GÜTERSLOH

C. BERTELSMANN

NEUE DEUTSCHE HEFTE

Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung

HEFT 41 – DEZEMBER 1957

Fritz Alexander Kauffmann: Weihnachten – Der Zauber eines Festes	769
Margot Scharpenberg: Gedichte	773
Walter Muschg: Ernst Barlachs Briefe	776
Hans Arndt: Aphorismen	792
Astrid Claes: Whisky	793
Marleen Schmeisser: Deutsche Universitäten IX	
Die Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Breisgau	807
Jürgen Rausch: 4. Oktober 1957	819

BLICK IN DIE ZEIT

Theodor W. Adorno: Neue Musik, Interpretation, Publikum	822
Carl Linfert: Nach Triennale und Interbau	828

KRITISCHE BLÄTTER

R. H.: Hier irrt Friedrich Sieburg	834
Albert Arnold Scholl: Karl Krolow / Tage und Nächte. Gedichte	837
Eberhard Horst: Heinz Piontek / Wassermarken. Gedichte	
Wieland Schmied: Landkarte des Windes. Gedichte	838
Rainer Gruenter: Ernst Jünger / Gläserne Bienen	840
Friedrich Burschell: Romain Gary / Die Wurzeln des Himmels. Roman	842
Herbert Schlüter: R. C. Hutchinson / Die Stiefmutter. Roman	843
Johann Siering: Heinz Albers / Landung ohne Ankunft	
Werner Helmes / Die Scherbe des Bacchus	
Alf Lierse / Das Tabakhaus	844
Walter Lennig: Ernest Hemingway / Die Sturmfluten des Frühlings	846
Andreas Donath: Rolf Schroers / In fremder Sache. Erzählung	847
Hans Daiber: Ernestine Moor / Das Papierschiß. Roman	848
Hellmut Jaesrich: Rainer Maria Rilke/André Gide: Briefwechsel 1909–1926	848
Herbert Fritsche: Adolf Portmann / Biologie und Geist	850
Erwin Reisner: Hermann Wein / Realdialektik	851
Wieland Schmied: Vicente Marrero / Picasso und der Stier	853

FORUM

J. G.: Müdigkeit am Nobelpreis?	854
Notizen	856

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3,- DM; einzeln 3,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Potsdamer Straße 60. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Umschlag S. Kortemeier, Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Alle Rechte vorbehalten. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany

Von den mancherlei Festen im Ringe des Jahrs hat keines soviel „Zauber“ für das Kind und für den Erwachsenen wie die Weihnacht. Gerade daß auch der ganz unsentimentale Erwachsene, und auch dann, wenn er dem kirchlichen Gehalt des Festes ziemlich fern steht, immer wieder in den Bann dieser Festzeit gerät, gibt zu denken. Eine Untersuchung, worin dieser „Zauber“ beruht, wird naturgemäß zugleich eine Bestandsaufnahme darstellen über das Drum und Dran der Weihnacht, und schon deshalb ist diese Untersuchung der Mühe wert.

Man wird wohl ohne Umschweif zugeben, daß die Weihnacht als Sonnentag in unserem Bewußtsein kein Gewicht mehr hat. Auch irgendwelches Wissen von den kulturgeschichtlichen Hintergründen des Festes ist so gut wie belanglos. Geistreiche Vermutungen – etwa die Rute des Niklas sei ein Fruchtbarkeitszauber wie die Pritschen am Karneval, oder der Niklas sei selber irgendein Gefolgsmann aus dem wilden Heer oder gar ein kleiner Wotan, wie es viele gibt in den Lokalsagen –, nein, solche Dinge erklären die Gewalt der Weihnacht nicht.

Fraglos sind zwei eigentliche, noch heute wirksame Kerne da: die biblische Geschichte von der Christgeburt und die Sitte des Bescherens um die dunkelste Stunde des Jahrs. Es ist nicht zu verachten, wenn da durch alte Übereinkunft eine Schonzeit, eine Freistatt, ein Urlaub vom Lebenskampf eingesetzt ist, wie nach der Legende auch bei den Tieren: ein Augenblick im Jahr vorbehalten dem reinen Atemzug des guten Willens; eine Zeit des Beschenktwerdens und noch mehr des Beschenkendürfens. Eine Zeit, in der zwar nicht allen, aber doch vielen das Geben als eine Glücksmöglichkeit unserer seelischen Struktur bewußt wird – und besonders dort, wo das Geben zugleich ein eigenes Gestalten ist oder wo, in zartem Erraten fremder Wünsche, der Alltagsmensch plötzlich seine edelsten Möglichkeiten übt und verschmeckt. Spannung, Geheimnis, auch mancher gute Brauch schwingen hier mit. Der Mensch ist einmal Mensch und darf es sein.

Das Weihnachtsevangelium ist im Gegensatz zu altheidnischen Hintergründen noch so gut wie in jedem Bewußtsein. Dieses ist, wenn man die weltlichen und geistlichen Mären unsres ganzen Kulturkreises zwischen Daumen und Zeigefinger prüft, einer jener seltenen Kristallisationspunkte, einer jener Nervenknotten, wo in wunderbarer Gelassenheit und Fülle Motiv sich an Motiv fügt bis zu einer Schwere und Strukturtiefe, die ins Unabsehbare reicht. Menschliche Urbedürftigkeit und Schwäche findet hier eine rührend reine menschliche Haltung und schlägt das Auge sanft in heiliger Unbefangtheit zu uns auf. Kälte, Nacht, Härte der Menschen, Weltverlorenheit und das animalisch Unwirtliche des Stalles und der Krippe sind dazu ein vorbestimm-

ter Kontrast – ein Kontrast aber von jener höchsten Art, der nicht Gegensatz, sondern notwendiger und alles erst richtig erläuternder Gegenpol ist. Die Klüftung zwischen Pol und Gegenpol ist aber hier von einer Kühnheit, wie vielleicht sonst überhaupt nie mehr, soweit es „Motive“ auf der Erde gibt. Man denke hier auch an die Rolle des Joseph!

Und wie wenn es jetzt nicht mehr fehlen könnte, nachdem diese eine, unerhörte Konfiguration geglückt, fallen nun die kostbarsten Erweiterungen an, z. B. der Komet, die drei Weisen in ihrer fremdländischen Pracht und Phantastik, die jäh bewußt macht, daß das Wunder der Christgeburt von dem Boden, auf dem die bescherenden Hirten knien, bis in die Bezirke königlicher Geister hinaufgreift. – Noch eine ganze Zahl andrer, wahrhaft großer Möglichkeiten haben sich im weiteren Umkreis der Christgeburt ausgespielt, voran jener unerhört gespannte Augenblick der Verkündung und dann jener spätere, wo der Engel in dem Worte vom „guten Willen“ die vielleicht einzige Möglichkeit einer Humanität verkündet, endlich die herzerreißende Bluttat des Kindermordes und die Flucht unter dem Schatten von Engelsfüßchen.

Man sieht, in dem heiligen Text sind thematische Reize gehäuft, die wahrhaft geeignet sind, den Laien, selbst da, wo ihm die eigentlichen religiösen Gehalte nicht voll aufgingen, zu überwältigen. In welchem Maß der Zauber der Weihnacht gerade in der unlöslichen Durchdringung von Heiligem und Erdverhaftetem liegt, wird die weitere Betrachtung zeigen. Die Ostergeschichte ist fraglos ähnlich reich wie das Weihnachtsevangelium, aber sie ist doch entrückter, erwachsener, weniger erdennah, weniger menschenkindlich – und trotz der Auferstehung wesentlich tragisch fremd. Die schaffende Liebe des Menschen wurde hier nicht auf ihrer gesamten Breite in schöpferischen Schwung gesetzt wie beim Weihnachtswunder.

So ist es nicht erstaunlich, daß wenigstens in Deutschland gerade die Weihnachtsbotschaft zum Hintergrund desjenigen Festes werden mußte, das den stärksten Zauber für uns hat. Freilich kann auch alle „Qualität“ der biblischen Christgeburt längst nicht den vollen Zauber dieses Festes erklären. Durch eine jahrhundertelange „Anreicherung“, durch ein sorgsames Ausrasten und Austesten aller Möglichkeiten der Steigerung und Einförmung, durch Erfindung überzeugender Bräuche und Satzungen, die nur dem Spürsinn der heiligsten Liebe zufallen, durch hinterlassene Gebärden frommer Ergriffenheit und durch Einbruch unbefangener origineller Deutung erst wurde das Fest zu dem, was es heute ist.

Wie im Evangelium selbst, so sind auch im ganzen Grundriß des Festes, wie es heute ist, ungeheure Kontraste wirksam. Die großen Spannungen in unsrem Christfest sind im Grunde nichts andres als die großen naturgegebenen Gegensätze, Wärme und Kälte, Nacht und Licht, Bergung und Preisgegeben-sein. Die durchwärmte, goldendurchlichtete Stube kann nie tiefer aus Lebensgründe gekostet werden als so, wie sie in der Weihnacht von Nacht und Kälte umringt ist. Trauliche Geselligkeit kann nie *mehr* gelten als jetzt, wo Dorf und Hof erst wahrhaft ganz einsam sind, fern, hinter Bergen von Schnee. Auch der heutige Mensch, und das Kind vor allem, nimmt hier noch teil an

einem Urerlebnis, das Feuer, Höhle, Sippe heißt und das weit zurückgeht hinter alle heilige Legende. Es ist nicht Zufall, daß man durch den Christbaum mit seiner ausgesprochenen Kerzenverschwendung der Helligkeit der Stube Nachdruck verleiht. Aber es ist kein trotziger Hohn gegen die Ohnmacht der Elemente draußen, sondern dankbarer Friede von Menschen, die wissen, daß sie ihren Lichtkreis nächst der göttlichen Gnade nur ihrer eigenen gesammelten Festigkeit verdanken. – Man erinnere sich, wie die erleuchteten Stuben dieser verlorenen Häuser von außen anmuten: wie glühende Kristalle, wie Kohle im Herd, wie innerstes Herz. Und ihre Weihnachtslieder erklingen von drinnen wie die Gesänge der Männer im feurigen Ofen. In Kunst, in Musik, in Spielen und Geschichten holt man mit erstaunlicher Gründlichkeit das Letzte aus dieser Gesamtstimmung heraus. Bescherung aber bedeutet: Überfülle trotz Not.

Die krause altdeutsche Naturverbundenheit und Phantastik, die in der Spätgotik und im Barock vorwiegt (man denke an Altdorfer, Wolf Huber und gewisse Blätter Rembrandts), hatte im 17. Jahrhundert den unerhörten Einfall, die Weihnachtskerzen auf einen Tannensproß aus dem wilden Walde zu stecken. Da steht mitten in der guten Stube, die jetzt Inbegriff des menschlichen Refugiums ist, der wilde Gast. Wieder ein Gegensatz, der diesmal schlechthin heißt: Mensch und Natur; aber das Gegensätzliche ist hier wieder so kunstvoll einbezogen, daß Spruch und Widerspruch sich gegenseitig förmlich „auslaugen“. Heißt der Baum Rottanne, so ist er kraus, unrastig, knorrig, voll dunkler Antriebe der Gestalt, wie die Locken der Hirten vor der Krippe und wie die Flammen ihres Feuers. Wir aber beladen ihn dann mit rotbäckigen Äpfeln und mit schweren farbigen Kugeln, auch mit Zwetschgenmännern.

Heißt er „Weißtanne“, so steigt er geistig kristallen gerade wie ein Münster-turm auf, trägt die Kerzen mit den Armen eines Kandelabers, und gläserne Planeten, geblasen wie aus Seifenschäum, und Sternschleier umschweben ihn. – Nie sonst erlebt man so in der Stube von Leib zu Leib, und gleichsam so „isoliert“, auf dem leeren Blatt ein einzelnes, großes Baumwesen. Wie kühn es den vertrauten Raum umgestaltet! Fremd und eindrucksvoll ist das tiefe Glanzgrün der strengen Nadeln – wie Mundhauch der Natur, die draußen aushält, unverwüstlich, würzig stark der Duft. – Und doch ist dieser Wohl-rauch noch einer Steigerung fähig: dann, wenn die Kerzen leise wärmen, wenn die Harzdämpfe gleichsam noch eine hintergründige Möglichkeit dieses fremden Gastes enthüllen, der Myrrhen und Weihrauch bringt. Dies erinnert uns dann an die Tatsache, daß die Mehrzahl aller unserer Werterlebnisse auf der rätselhaften Beziehung beruhen, in welcher unsre inneren Strukturen zu gewissen Erscheinungen und Formen der Natur stehen.

Aber die volle Süßigkeit, die, derb gesagt, „zum Schneiden“ dicke Weihnachtsluft, die vielleicht nirgends sonst auf der Welt erreichte Irdischkeit und Höhe der Atmosphäre, wie wir sie am „Heiligen Abend“ erleben, entsteht erst, wenn in den Harzduft der Dampf der Kerzen – leider sind es nicht immer Wachskerzen – einschmilzt und dazu der Wohlgeruch des Gebäcks. Dies ist dann,

mit der Wärme der Stube, dem Gold des Lichts, dem Eifer des Gebens und des Nehmens und der liebenden Rührung besonders da, wo Kinder sind, einer jener großen Einklänge des Werts, die – soviel auch Getrenntes zusammenwirken mag – „echtes Gebräu“ sind, von einer Dichte, die nie aus einem einzelnen Reiz kommen kann, dunkel, daß wir Anschluß an Wurzeln fühlen, ersättigend. – Diese Reize sind allgemein menschlich, an keine gesellschaftliche Schicht gebunden, und hier wird endlich einmal die Welt der Erwachsenen der kindlichen Wunderwelt gerecht.

Da liegen auf dem Teller in heidnischer und christlicher Symbolik das kleine Gebäck und die Schaubrote, Sterne, Springerlein, „Bubenschenkel“, „Mutscheln“ usw. Aber die Symbolik der Gebilde ist nicht der Zauber, der diese Dinge in die Gesamtstimmung bindet. Durch ganz andere Urnähe klingen auch diese Attribute des Christ ins Ganze ein. Wir haben alle die Mutter oder die Mägde in jenen Vornächten mit seltsamem Eifer rumoren hören – und oft selbst mitgeholfen. Da bedeckten sie schwarze fette Bleche mit dem Karree der Sterne. Da stanzte man flott aus mehligem Kuchen Halbmonde und Tierbilder, da schrotete man die wächsern grünlichen Becherschalen der Pomeranzen, da schlüpften aus gebrühten Mandeln Kerne von elfenbeinfarbener Nacktheit. Zimtrohr befremdete, auf kleine Teighäufchen setzte die Mutter kokett eine Haselnuß aus dem Wald. Gläsern unwirklicher Schaum wurde in der Rührschüssel geschlagen. Aus Zucker und Eiweiß gelang das Erlesenste – gleichsam lebendig nahe wie eine Wange –, der emailartige wohligh gerundete Guß auf den „Makronen“. Zahllos die Sorten, die Möglichkeiten, die Krisen, die Klippen. – Also darum die seltsame Besessenheit der Frauen? Einmal im Jahre durften sie „gestalten“, und die Kinder nahmen teil an diesem ihnen tausendfach verbundenen Getriebe. Auch der Aufputz des Baumes selbst ist übrigens eine umfassende Gestaltungsaufgabe.

Wie seltsam, daß es auch hier wieder neben Zwischenformen zwei deutliche Stile gibt, sozusagen wie Himmel und Erde, wie Weißtannen und Rottannen: Hier die gläsern sublimen Dinge, die Schäumchen, die exakten Sterne – und daneben krause, fast wilde Erfindungen, der Urnatur des borstigen Waldschratts von draußen überzeugend zugeordnet: die Bärentatzen, die braunen honigsüßen Lebkuchen und das biderbe Hutzelnbrot. Über allem aber die lautlos abbrennenden Kerzen, oft mit barocken Tropfsteinbärten; ihre hohen, milchig durchsichtigen Leiber schwanken wie Pilger im leichten Gewoge der Tannenäste, und sie tragen auf dem Scheitel die Flamme wie einen vollen goldenen Krug.

So ist im Weihnachtsfest dem Menschen aus unendlicher Innigkeit und mit allem Bedacht ein Ganzes gelungen, wo feinste Nervenprobe, heilige Zartheit, ja Jenseitigkeit unlöslich vereint sind mit derber Anschaulichkeit und irdischem Behagen. Immer wieder betreut in symbolischer Verkörperung dieses Gegensatzes den verklärten Christ zu Schreck und Lust der Kinder ein derber Waldgesell mit Knotenstock und bereiftem Tierbalg, mit Christbaum und Bart, mit der Rute und dem Sack voll Hutzelnbrot und Pfefferkuchen – möge er nun Ruprecht, Niklas oder Pelzmärte heißen.

Sind wir am Ende? Ja und nein. *Nein* für jene seltenen Menschen, denen der eigentliche religiöse Kern, den wir immer nur „andeuteten“, auch heute noch durch echte Teilnahme das allein Entscheidende ist und die notwendig das Drum und Dran sowie unser naives Interesse dafür ablehnen müssen, obwohl auch sie sich selbst seinem Zauber schwerlich ganz entziehen können. *Ja* für die andern, welche von den offenbaren Spuren einer schöpferischen Einung überall im Ganzen des Weihnachtsfestes einfach überzeugt wurden. Auch für sie ist der ewige religiöse Hintergrund fraglos heute wie je tief in der Weihnacht; aber sie stellen fest, daß seinem „noli me tangere“ seit Jahrhunderten, ja schon im biblischen Text offensichtlich nicht mehr entsprochen wurde, mit dem Ergebnis, daß für den heutigen Menschen aus der Weihnacht etwas erwuchs, das ihm lebensstiefer und tragfähiger ist als die tiefsinnige Ahnung: eine Verwirklichung.

MARGOT SCHARPENBERG

SPIEL MIT DEN SCHIFFEN

Im Nußschalenboot vor kindlicher Küste.
Die Segel Venedigs färbt erst die Zeit.
Braune gestückelte Tücher.

Nach jedem Schiffbruch Trümmer erhandelt
auf anderer Strömung. Ruder dagegen,
Flöße dafür.

Lied vom verlorenen Ruder, von Wolken,
Segeln, die reißen, und dann die Schale
schutzlos wieder, die Nuß auf dem Meer.

VOGELFEDER

Wo sich die Vögel trafen,
wollen wir suchen gehn:
wolligen Flaum zum Schlafen
und Federn zum Windverwehn.

Heimliche Ährenleser.
Ach, Brot für den Tisch in der Luft.
Von ferne der Flötenbläser,
der uns zum Mahle ruft.

Reichen die Flügel zum Schweben?
Drei Federn leicht auf der Hand.
Ein Hauch, und wenn sie sich heben,
Flug in das andere Land.

AM UFER

Gib acht, das Boot könnte schwanken,
und die Wasser sind aufgewühlt.
Immer: die stürzten, ertranken,
unter die Flut gespült.

Hier Land, und nur eine Elle
liegt der Baum auf dem Wasser entfernt,
der Einbaum, gehöhlt von der Welle
und langsam vom Wind entkernt.

Steigen wir ein. Das Gehäuse
wartet auf neue Fracht.
Lebendiger Fisch in der Reuse
zur Tafel des Herrn gebracht.

TAGMOND

Nicht im Zenit, mal ihn im Schwinden,
den Mond schon im Morgenschuh.
Leise, er ging eine Schlafstatt zu finden.
Nacht schlug die Türen zu.

Erleuchtete Fenster und Riegel vor,
da zog er als Wächter aus.
Erst durch das offene Sonnentor
drang er ins Schläferhaus.

Rote Federn decken ihn warm,
endlich der Vogel im Nest.
Mond schläft verborgen der Sonne im Arm,
Tag hält den Träumer fest.

FLUCHTVERSUCH

Aufbruch, leise, eh die Hunde
unsern Schritt verbellt.
Rascher, eine Wächterrunde
naht sich schon dem Zelt.

Offen Zeit und Gittertüren
einmal nur. Wer geht?
Alte Spur im Sand mag führen.
Alte Spur? – Verweht.

Als neun Jahre nach Barlachs Tod – er ist am 24. Oktober 1938 gestorben – ein kleines Bändchen mit Auszügen aus seinen Briefen erschien, stellte es sich als eine solche Kostbarkeit heraus, daß ihm bald darauf eine größere Sammlung folgen konnte¹⁾. Da auch sein „Selbsterzähltes Leben“ nach dem Krieg neu herauskam und eine Gesamtausgabe seines dichterischen Werkes²⁾ zu erscheinen begonnen hat, ist dieser Künstlerdichter wieder sichtbar geworden wie andere Gestalten der Zwischenkriegszeit, die jetzt dank der Veröffentlichung ihrer Nachlässe aus dem Nebel der Verfemung heraustreten.

Barlach ist dem Aufruhr gegen die „entartete Kunst“ zum Opfer gefallen, der die Lage des modernen Künstlers wie ein Blitz erhellt hat. Man wollte diesen Bildersturm als einen nur in Deutschland möglichen Aufstand des Spießertums lächerlich machen, beginnt aber langsam zu begreifen, daß er eines der Ereignisse war, in denen sich das Ende einer Epoche kundgab. Die Diktatur des Gesindels war ja nicht nur ein deutsches, sie ist ein europäisches Phänomen. Wir leben auf einer dünnen Haut von Konventionen, die jederzeit und überall zerreißen kann. Es gibt Signale der Verpöbelung, die unfehlbar wirken. Zu ihnen gehört das Schlagwort von der Entartung der Kunst, das die ewige Verständnislosigkeit des Publikums gegenüber den Werken des Geistes in explosive Feindschaft verwandelt.

Die vorderste Linie des Kampfes um die moderne Kunst hat sich inzwischen verschoben, Barlach ist „historisch“ geworden. Er steht in der Reihe der emphatischen, schmerzzerzissenen expressionistischen Künstler, die uns als einheitliche Gruppe erscheinen, weil ein zweiter Weltkrieg und ein totaler Wandel der Kunst zwischen ihnen und uns liegen. Die Kunst hat sich von der Realität zurückgezogen, sie wendet sich nicht mehr an das Fühlen des einzelnen, sondern experimentiert mit abstrakten Gestaltungsprozessen und konstruiert absolute Formen, für die sie keine sittliche Verantwortung übernimmt. Pathetische Visionäre wie Barlach, Lehmbruck, Nolde oder Beckmann, die noch um das Vertrauen in den Menschen ringen, gelten als veraltet, zumindest bei jenen Avantgardisten, die ihre Fortschrittlichkeit mit fanatischen Absetzungsbewegungen demonstrieren müssen. Sie sind undankbar wie alle kleinen Geister, denn sie übersehen, daß sie auf den Schultern jener Vorgänger stehen. Ist nicht Georges Rouault vielleicht doch der größte Maler unserer Zeit? Doch die Visionäre von 1920 zu verteidigen, erübrigt sich, weil es ja keinen modernen Künstler von Rang gibt, der nicht von einer Partei als Nichtkünstler belächelt wird. Mag man ihn zum Fetisch erheben oder zum Martyrium verurteilen, immer ist das Umstrittensein ein Teil seiner Ehre.

¹⁾ Ernst Barlach: Aus seinen Briefen (Piper-Bücherei, München 1947), und: Ernst Barlach: Leben und Werk in seinen Briefen; mit 25 Bildern herausgegeben von Friedrich Dross (Piper, München 1952). – ²⁾ Ernst Barlach: Das dichterische Werk. Erster Band: Die Dramen, in Gemeinschaft mit Friedrich Dross herausgegeben von Klaus Lazarowicz (ebda. 1956).

Wer Barlachs Briefe aufschlägt, spürt als erstes den Anhauch eines unnachahmlichen Menschen. Er wurzelt noch in einer Welt, wo die Person des Künstlers eine ebenso denkwürdige „Leistung“ war wie seine Werke, wo auch sein Charakter sich sehen lassen durfte und sein Schicksal die Einheit von Person und Werk besiegelte. Man stößt in diesen Briefen da und dort auf eine Stelle, wo dieses Unnachahmliche beinahe mit Händen zu greifen ist. Zu ihnen zähle ich jene vom Dezember 1924, wo Barlach über einen mit seinem Jungen verbrachten Wintertag schreibt: „Ich war mit Klaus von Mittag bis Abend in Warnemünde am windigen kalten Strand, merkwürdig, mit welcher Wärme mein Gemüt (entschuldigen Sie) die trostlose Verlassenheit, die Entblößtheit, die Kahlheit, das Warten, das fast aussichtslose Hoffen aus dem Frieren hinauf in eine zukünftige Besserung umfaßt.“ Das konnte nur Barlach schreiben. Er ist ein Mensch des Nordens, verwachsen mit einer düsterkargen Natur, frierend in kalter Hoffungsarmut, aber diesem melancholischen Himmel mit seiner ganzen Liebe verfallen. Florenz blieb ihm eine schöne Kulisse, Paris weckte in ihm einen „wütenden Heißhunger nach den Umarmungen der Phantasie“, nach „Wesen, die ich selbst erschaffen“. Schon als Anfänger sagte er 1895 im Hinblick auf die französische Kunst: „Wahrlich nicht die Schönheit und Lieblichkeit ist unsere Stärke, unsere Kraft, eher das Gegenteil, die Häßlichkeit, dämonische Leidenschaft und die groteske Genialität der Größe, vor allem aber der Humor mit seinem Heer von originellen Gestalten.“ Seine nordische Art bedeutet nicht nur Zugehörigkeit zu einem Volkstum, sondern eine seelische Beschaffenheit: das Leiden an einer disharmonischen Welt, das abseitige Schauen nach innen, den Blick für das Elementare, für Zwielficht und Gespensterspuk.

Der Reiz jeder Briefsammlung, daß sie den Bogen eines Lebens überblicken läßt, ist schon dieser ersten Auswahl aus Barlachs Korrespondenz eigen. Man sieht, wie seine urwüchsige Figur entsteht, wie er meißelt und selbst gemeißelt wird. Sein schwerer innerer Werdegang erhellt sich durch viele Mitteilungen, die durch die unverblünte Wahrhaftigkeit eines im Umgang mit sich selbst tief erfahrenen Mannes ausgezeichnet sind. „Das alter ego weiß alles meistens am besten, spricht am bittersten und tröstet am süßesten. Ihm kann man alles anvertrauen und ist nie allein“, schreibt der Einsiedler von Güstrow einmal. Einzelne Briefe ragen durch ihre besonders tiefe und schonungslose Selbstbetrachtung hervor, alle aber verbindet das Fluidum eines bedeutenden Künstlerlebens, in dem, wenn auch meist unsichtbar im Hintergrund, Werk um Werk entsteht. Die bisher veröffentlichten Stücke sind nur ein Bruchteil der erhaltenen. Ihr Herausgeber, übrigens ein Vorbild an Takt und Sorgfalt, teilt mit, daß schon elfhundert Briefe gesammelt seien, deren Gesamtausgabe in Aussicht stehe. Schon jetzt hat man den Eindruck, daß dieser Bildhauer ein letzter großer Briefschreiber war.

Das wirft zunächst ein Licht auf den Ursprung seiner Schriftstellerei. Es ist ja das Besondere an Barlach, daß er eine der ganz wenigen echten Doppelbegabungen war. Die Beispiele, die man sonst dafür anzuführen pflegt – Goethe, Stifter, Keller –, sind nicht stichhaltig, denn sie beweisen vielmehr,

daß diese Dichter keine Maler gewesen sind. Auch von den zahlreichen schriftstellernden Künstlern der expressionistischen Ära – Alfred Kubin, Kandinsky, Ludwig Meidner, Corinth oder Nolde – hält in diesem Punkt keiner den Vergleich mit Barlach aus; selbst die Dramen Kokoschkas waren doch nur eine jugendliche Episode, die von ihm jetzt im Alter fortgesetzt wird. Nur Barlach brauchte Meißel, Stift und Feder sein Leben lang abwechselnd als Werkzeuge zur Gestaltung derselben Themen. Seine Bücher wären auch wichtig, wenn er nur sie hinterlassen hätte, ja, sie wirkten dann wohl noch origineller, weil sie nicht am Maßstab seiner Skulpturen gemessen würden. „Nun kann mir aber die Plastik nicht ganz genügen, deshalb zeichne ich, und weil mir auch das nicht ganz genügt, schreibe ich“, sagt er 1889. In einem rückschauenden Brief von 1926 stehen dann die bedeutsamen Sätze: „Ich bin überzeugt, daß bei mir ein sinngemäßes Arbeiten erst möglich war, nachdem sich das plastische und dichterische Vermögen, jedes für sich, zu seiner Form gefunden hatte. Solange ich aus dem Vollgefühl, aus dem allgemeinen Drang heraus gestaltete oder besser: werden ließ, was werden wollte, konnte nichts anderes als Verschwommenheit entstehen, noch jetzt muß ich kämpfen, das eine nicht durch das andere verwischen zu lassen.“ In der Tat spricht er noch als reifer Mann gelegentlich so, als ob das Drama seine eigentliche Begabung sei. Im ganzen gesehen hat er es ohne Zweifel im Wort nicht so weit gebracht wie im Holz. Als Bildhauer findet er fast immer die geniale Linie, als Dichter seltener. Aber das ändert an der Tatsache seiner Vielseitigkeit nichts. Man braucht nur seine Selbstbiographie neben die Emil Noldes oder Lovis Corinth zu halten, um zu sehen, daß er ein Autor von hohen Graden ist.

Die Lektüre der Briefe gibt Aufschluß darüber, wie es dazu kam. Schon ihre ungewöhnlich große Zahl verrät, daß er aus innerem Zwang zur Feder griff. Er war von Natur ein großer Schweiger und lebte sein Mitteilungsbedürfnis desto rückhaltloser auf dem Briefpapier aus. Schon 1914 seufzt er: „Ich habe einen Briefwechsel – beängstigend.“ Damals war sein unersättliches Korrespondieren zur Hauptsache noch Selbstgespräch, wie er später feststellt: „Ich war dereinst ein furioser Briefsteller, unermüdlich beflissen in krausen Bekenntnissen und zufrieden mit mir und solchem meinem Werk.“ In der Folge sei das anders geworden, fährt er fort: „Das hat sich geändert, als ich erkannte, daß auch hier Dienst und ernsteste Verantwortlichkeit das erste Gesetz ist.“ Der Anstoß zum Schreiben kam jetzt auch von den vielen Unbekannten, die bei ihm Rat und Trost suchten und die er nicht kränken wollte, indem er sie ohne Antwort ließ. So entstand „ein unabsehbarer Briefwechsel“, der ihn oft schwer bedrückte, weil er ihm kostbare Zeit raubte. Er nahm die Adressaten immer ernst, auch wenn er sie kurz abspesen mußte, und bediente sich nur im Notfall einer gedruckten Antwortkarte. Man sieht es den oft schwer leserlichen Briefen an, daß sie nach einem Tagewerk schwerer körperlicher Arbeit mit müder Hand geschrieben wurden, und wundert sich darüber, daß er den Feierabend solchem Tun opferte, wozu heute vielleicht schon niemand mehr imstande wäre. Als außerhalb aller Kunstparteien und -zentren hausender

Alleingänger unterhielt er damit allerdings auch die Verbindung mit der weitzerstreuten Gemeinde seiner Verehrer, aber offenbar hat er immer bewußter auch eine ausgebreitete schriftliche Seelsorge getrieben. Noch kurz vor dem Ende schließt er eine Bemerkung über seine zunehmende Unfähigkeit zum Briefeschreiben mit den Worten: „Aber die Briefe liegen da und sehen mich an, und ich fühle doch, daß ich schuldig werde, ich verstehe unter diesen ‚Briefen‘ eben die Erwartungen verstehender und leidender Herzen, die ändern werden natürlich geschäftlich ‚abgetan‘.“

Weil ihm das Schreiben so wichtig war, sind seine Briefe bedeutend. Sie bezeugen eine nicht alltägliche Kraft des Ausdrucks und ein überaus originelles Verhältnis zur Sprache. Er spricht als ein des Wortes Mächtiger, der nicht zur schreibenden Zunft gehören will, alle Phrasen haßt und Prunkworte unwirsch beiseite schiebt: „Das ist doch alles Literatur!“ Sein Stil hat etwas vom unverbrauchten Idiom des einfachen Volkes, das nicht schreiben kann. Er liebt ja auch das Platt und greift gelegentlich zu ihm, wenn ihm besonders wohl oder grimmig zumut ist. „Das mit dem Plattdeutschen sehe ich so an: daß es eine naivsaftige, hartmäulige, allem Menschlichen und Ungelehrten passende Sprache ist. Ich möchte plastisch wirklich ausdrücken, was an Elementarem in dem mir von frühester Jugend an bekannten plattdeutschen Menschenschlag steckt.“ Immer wieder fallen ihm die starken Bilder ein, die der Vorzug der volkstümlichen Sprechweise sind. „Was für ein Bäcker das Leben ist, in welchem Backofen man steckt!“ Auch das für Barlach bezeichnende Beim-schopfnehmen der Wörter und seine Freude an der grotesken Übertreibung, am humoristischen Wortspiel geben seinem Briefstil die eigenwillige Farbe.

Aber er begnügt sich nicht mit dem glücklichen Einfall, sondern feilt und schnitzt ihn auf seine Weise hartnäckig aus, so daß man seinen Ausdruckswillen am Werk sehen kann. „Ich kämpfe oft tagelang mit einem einzigen Wort“, gesteht er von seinen Erzählungen, „dreh einen Satz von drei Worten endlos hin und her und muß oft verzichten, weil ich kein Wort mit der nötigen Silbenzahl finde, es gibt das Wort nicht, sollte es aber geben.“ Die stärksten Briefpartien verraten denselben Kampf, und da tritt die Kehrseite des Willens zur Wahrhaftigkeit hervor: das Leiden am Widerstand des Materials, am Versagen des Werkzeugs, an der Untauglichkeit alles menschlichen Tuns. Der unzünftige Argwohn gegenüber der Sprache ist auch in den Briefen immer auf der Lauer. Barlach vergißt nie, „daß das Wort ein elender Notbehelf, ein schäbiges Werkzeug ist und das eigentliche und letzte Wissen wortlos ist und bleiben muß. Es ist den Menschen gegeben als Kleingeld zur Bestreitung ihrer Bedürftigkeit und maßt sich immer wieder die Ordnung absoluter Dinge an.“ Dieser Ausspruch leuchtet tief in sein Dichtertum hinein. Als Zaungast der Literatur ist er weit von der Vergottung des Wortes entfernt, er hält es für ein löcheriges Medium des Geistes. Daher geht er immer wieder respektlos, ja ruchlos mit ihm um, knetet es als etwas Vorläufiges wie wertlosen Lehm. Er stellt einen schon geschriebenen Satz auf den Kopf, erfindet neue Wortgebilde und baut abenteuerlich verknäuelte Perioden, die seine Sprachphantasie beweisen. „Das Unerhörte kann nur mit unerhörten Worten

erzählt werden“, sagt er einmal, „aber die unerhörten Worte werden plötzlich zu falschen Worten, denn das Selbstverständliche, das im Unerhörten liegt und das man zeigen will, damit das Ergebnis befriedigt und hingenommen werden *muß*, das Selbstverständliche bedingt wieder das schlichteste Wort, die Aufgabe ist: zwingen und nicht bezwungen scheinen.“ Das ist eine großartige Formel für das Geheimnis des guten Stils. So zwingend, schlicht und zugleich unerhört schreibt er selbst, wo er die Klaue des Löwen zeigt. In den Jugendbriefen trägt er sein Herz noch auf der Federspitze, in den Jahren der spät erlangten Meisterschaft ist er verschlossen und öffnet sein Innerstes nur Vertrauten oder bei besondern Gelegenheiten. Da gibt er dann vor allem Rechenschaft über Sinn und Ziel seiner Kunst. Er ist mit seiner Holzbildhauerei im zeitgenössischen Kunstbetrieb ein Unikum, fern verwandt mit den mittelalterlichen Bildschnitzern durch die Liebe zum gleichen Material, durch den religiösen Antrieb seines Schaffens und den Willen zur monumentalen Innerlichkeit. „Ich glaube wirklich, daß ich mit aller Gewalt darauf aus bin, stilisiertes Menschentum darzustellen, freilich scheint mir für Plastik nur das Menschentum in Frage zu kommen, das ins Riesenhafte gesteigert ist, durch Schicksal erschüttert oder durch Selbstvergessen außer sich gebracht, kurz, irgendwie mit dem großen Begriff *ewig* in Verbindung gesetzt, das bei aller Zeitbedingtheit aus der Misere seiner Zeit herausgewachsen ist, dessen Freud- und Leidausdruck von keiner Überlegenheit belächelt werden kann.“ Ohne Bindung an eine Kirche strebt er nach einer sakralen Kunst. Was ihm vorschwebt, findet er überall eher erfüllt als in dem ihm „unbeglücklichen“ Klassischen, „und sei es selbst in Neger- und Indianerskulpturen“. Er findet es bei den Primitiven, in Deutschland nur bei Bauern und Proletariern, die noch ein Gesicht haben, weil sie nicht von der Masse verschluckt sind. Das Gewöhnliche, Alltägliche, Verächtliche wird ihm „mythischer als andern die Visionen“. „Oft macht mich die Gewalt bestürzt, die als Gnade aus dem Geringsten ausstrahlt.“ Sein Blick für das unmaskierte Menschliche macht vor keiner Verbotstafel der Ästheteten halt und führt ihn zu der radikalen Abkehr von allen geltenden Anschauungen, mit der er als Künstler Aufsehen und Anstoß erregt. „Das Phänomen Mensch ist auf quälende Art von jeher als unheimliches Rätselwesen vor mir aufgestiegen. Ich sah am Menschen das Verdammte, gleichsam Verhexte, aber auch das Ur-Wesenhafte, wie sollte ich das mit dem landläufigen Naturalismus darstellen!“ Die Briefe bestätigen und ergänzen die Darstellung in der Selbstbiographie, die erzählt, wie ihn dieses Sehen zum erstenmal auf der kurzen Rußlandreise von 1906 überfiel. Seither sagte man ihm slawische Herkunft nach, er schreibt dazu: „Von Blutmischung ist mir nichts bekannt, also – Wahlverwandschaft? Seelengleichheit? Na, dann bin ich eher ein Chines, denn wenn ich den alten Li-Tai-Pe lese, Dschuang-si, Lia-Sse aufschlage, so strotzt es von Barlactum in meinem Sinne, d. h., ich fühle mich dahin gehörig. Ich fand in Rußland diese verblüffende Einheit von Innen und Außen, dies Symbolische: so sind wir Menschen, alle Bettler und problematische Existenzen im Grunde. *Darum* mußte ich gestalten, was ich sah, und natürlich wuchs in mir unter den leiden-

den, simplen, sehnenden, aus sich heraus verlangenden und darum lasterhaften, dem Trunk, Gesang, Musik verfallenen Menschen ein brüderliches Gefühl. Dieses Gefühl aber gilt allen denen, die so, d. h. verfallen, verflucht, in sich zerfallen sind, und ihrer sind unendliche überall, bloß: der Slawe scheint es, es scheint aus ihm, er zeigt es, wo andre verbergen, und so kam es, daß mir das Slawische beim ersten Kennenlernen als das mir Nähere erschien. An slawische Kultur denke ich kaum, denke überhaupt nicht über Kultur nach. Ich bin zu einseitig Mensch, armer Vetter, Verbannter, Zuchthäusler, sehe mit einer (entschuldige schon!) hellseherischen Unerbittlichkeit im Menschen die Hälfte von etwas anderem, daß es mir auf das kleine bißchen Kultur gar nicht ankommt.“ Diese Sätze und manche ähnliche zeigen, wie lächerlich man ihn mißverstanden, als man später die Schlitzaugen und breiten Nasen seiner Figuren als Beweisstücke für sein Untermenschentum auffaßte.

Noch als berühmter Künstler leidet Barlach an seiner Gefangenschaft im Menschlichen, an seinem „Zuchthäuslertum“. Er posiert keine Meisterschaft, kennt keine beruhigende Sicherheit, sondern kennt den Jammer des Mißlingens, muß immer wieder von vorn beginnen, leidet unter der Angst der Sinnlosigkeit und weiß doch, daß er ihr das Beste verdankt. „Welche Jahre von welcher Verlorenheit hat man gehabt“, sagt er sich 1919, „und doch: dies Alleinsein mit sich und jemand, der doch immer wieder nur man selbst war, ist vielleicht gerade die Gnadenrechte gewesen. Das dunkle Tal, der Aufblick aus der Verzweiflung zum fernen Stern ist so voll innern Trostes, man darf nicht wünschen, daß irgend jemandem, der innerer Erlebnisse fähig ist, dies erspart würde . . . Wer kann die Grünewaldsche Passion empfinden, der nicht weiß, was Verstoßensein heißt!“ Das Ärgernis, das er mit dieser Anschauung von Kunst und Künstlertum gibt, gehört für ihn selbstverständlich zu seinem Leben. Besonders als Dramatiker erfährt er immer wieder die Verständnislosigkeit der Gebildeten dafür, „daß der Gesegnete und Gerettete nicht der Größte zu sein braucht“. Sein von Zweifeln gelähmtes, in Krisen stockendes Arbeiten ist nur als Bewegung „über sich hinaus“ zu rechtfertigen. „Ich weiß Bescheid, mir macht niemand mehr was vor, am wenigsten ich mir selbst. Aber ich arbeite. Der Tyrann hinter mir will es, und wenn er mir ins Gedärm speit und mich mauschelliert, werde ich hitzig und tu werken, als gält's das Leben. Keine Frage, die große Freiheit des Künstlers ist, daß er keine hat, versteh's, wer kann.“ Noch der alte Barlach betrachtet sich als Unfertigen, sieht hinter sich lauter überwundene Stationen. „Vielleicht kommt einmal ein Stundenschlag, bei dem der Punkt des Nichtweiterkönnens erreicht ist. Ich wünsche mir nicht, ihn hören zu müssen.“

Solche Bekenntnisse scheinen die nihilistische Verzweiflungsphilosophie vorwegzunehmen, die heute den Ton angibt. Barlach scheint die ausgebrannte Landschaft unserer Zeit zu sehen, wenn er schreibt: „Kinder, denkt daran, daß es so, wie es ist, trostlos mit uns aussieht, und rettet euch, wenigstens in der Idee, in ein würdigeres Dasein, da ihr euch ja nicht alle umbringen könnt.“ Aber das Nichts kann positiv oder negativ geladen sein, und bei Barlach hat es das positive Vorzeichen. Als ungeheurer Arbeiter und ohne

Hochmut Leidender ist er das Gegenteil eines Verkünders der Sinnlosigkeit. Seine Bedrängnis ist die Religiosität eines Künstlers, die nichts mit Buchweisheit zu schaffen hat, aber doch der großen Mystik nahesteht. Verzweiflung lag ja schon immer dem mystischen Denken zugrunde, das von Haus aus ketzerisch ist. Dostojewskij, mit dem sich Barlach in manchem Zug berührt, höhnte über seine Kritiker, diese Tölpel hätten sich eine Gotteslästerung, wie er sie im „Großinquisitor“ ausspreche und beantworte, nicht einmal träumen lassen. In seinen Depressionen kommt auch Barlach alle gläubige Ergebung in das Schicksal abhandeln. „Das Grab ist mir ein greulicher Ort, will ich gestehen, alle mühsam zusammengeklaupte Philosophie fällt mir manchmal (nicht etwa bloß beim ‚Grabe‘) wie ein Kartenhaus ein, und das bohrende ‚Warum‘ und ‚Wozu‘ fällt von frischem ohne Maulkorb und mit höllisch blanken Zähnen über mich her.“ Dann schlägt sein Gottvertrauen in Wut und Revolte um, der Hasser und Zweifler in ihm nimmt das Wort. „Da will ich dann den Sinn und die Güte des Geschehens keineswegs erkennen und versteife mich in Hohn und Lästerung.“ Er findet dann nicht nur sich selbst und das ganze Menschenzeug, sondern die Einrichtung der Welt selbst erbärmlich. „Die Veranstaltung im Ganzen will mir nicht anders sinn- und zweckmäßig erscheinen als unter dem Gesichtspunkt als Stadium, als Phase, als schlechtgelüfteter Engpaß, in dem alles sehr schlecht organisiert ist.“ Gott scheint ihm entweder ein Stümper oder ein bössartiger Quälgeist zu sein, besonders die Art, wie er die Menschen krank und alt werden läßt, kann Barlach ihm nicht verzeihen. „Nehmen wir fromm an, es gäbe einen Sinn, so weiß man’s doch nicht genau, und man krümmt sich unter dem Fluch durch die Jahre hindurch ins Grab hinein. Die Verelendung in Alter und Zersetzung, wie ich es nun schon so oft vor Augen gehabt, erfüllt mich mit Verbitterung und Ekel. Welche Puscherei – wundern Sie sich, wenn ich gläubig werde und mir diese Existenz nur als Strafanstalt, Verstoßung, Hölle, Degradierung usw. versinnbildlichen kann?“

Diese Frage ist der Schlüssel zu seinem Denken. Es folgt ihr noch der Satz: „Dabei bin ich wirklich zur Heiterkeit entschlossen, denn es wäre ja dann möglich, irgendwo eine Welt des Friedens anzunehmen.“ Der Jammer dieser Welt existiert nur in den verquälten Menschaugen, als verzerrte Spiegelung eines vollkommenen Seins; das ist mystisch gedacht und rückt das Lästern in ein anderes Licht. Barlach sieht eine unendlich gebrochene Welt, deren Sinn tausendfach verändert und verdunkelt aus einer unbekannten Lichtquelle stufenweise in die Niederungen des Menschenlebens herabsickert, wo mehr Finsternis als Licht ist. Aber das Leiden an der Finsternis kommt aus der Ahnung des Lichts. „Ich argwöhne doch, daß volle Verzweiflung in höchste Gewißheit führen kann“, schreibt er 1932 an einen Theologen. Diese höchste Gewißheit begleitet ihn seit der Kindheit aus Momenten der Berührung durch ein Lebensgeheimnis, denen er keinen Namen geben kann. Dank ihnen fühlt er sich von einer Allgewalt umfassen, die alles Fragen übersteigt. Daher seine zunächst überraschende Liebe zu Goethe, der ihm zur Seite ist, „solange ich laufen werde“, und von dem er sagt: „Alle Kritik

in Ehren, überhaupt jede aufrichtige Ablehnung, aber Goethe spricht zu mir, als wäre irgendwo Musik hinter den Wolken, aber keine geheimnisvolle, sondern eine Musik, die klingt, wie die Sonne scheint.“ Daher auch die Illustrationen zu Schillers „An die Freude“. In Stunden des Gelingens erlebt er den Trieb zum Gestalten als „einen Zusammenhang mit der allwirkenden schöpferischen Freude“, und nach einem wohlgeratenen Tag fühlt er sich „gewöhnlich in einer etwas alttestamentlichen Verfassung, die sämtlichen Probleme können mir gestohlen werden. „Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln!“ Dann kommt ihm der Ruf des Kuckucks vor „als ein zärtlicher Spott aus unermeßlichen Gründen über das Wort ‚warum‘.“ Er kennt dann „eine heitere Dankbarkeit“, in der alle Pein der Mitverantwortung von ihm abfällt, und sieht im Irrtum des Lebens den Bruchteil einer besseren Wahrheit. „In diesem Hinblick lösen sich die Disharmonien auf und werden zu Notwendigkeiten und Bestandteilen der einen großen Harmonie des Daseins.“ Wie der Goethe des „Divans“, wie Angelus Silesius erkennt er die göttliche Schwerelosigkeit aller Dinge und sagt: „Der ernsteste Mensch wird wohl zuweilen fühlen, daß alles Spiel ist, nämlich in dem erhabenen Sinne des Aufgehens aller Dinge in der allgemeinen Harmonie: Freude, die der Grund, Freude, die der Zweck alles Seins ist. Solche Augenblicke bin ich geneigt für Erfassung der Wirklichkeit zu halten, das strenge Denken ist dagegen eine Art Schulbubendasein.“ Bis ins Alter versteht er es, mit geschlossenen Augen in der Schönheit des Augenblicks aufzugehen, „der einen überkommt und mit Segen überhäuft“, des fraglosen Augenblicks, der „ein Schauen in das Land der Farben oder ein Gehobenwerden ins Reich geistiger Aufschlüsse, oder ein Innwerden der mehr als persönlichen Verbundenheit mit einem im höheren Sinne zwecklosen Geschehen“ ist.

Aber diese Augenblicke sind selten. Die Arbeit hat ihre Wellenhöhen und -tiefen, und für gewöhnlich steckt Barlach in der Tiefe der Mitverantwortung und des Mitleidens, „ein unendliches Mühen will nicht weichen, macht mürbe und verzweifelt“. Gott ist ihm fern, er selbst nur ein „armer Vetter“ von ihm, „eine Art mißlungener Seitenlinie des Höheren. Man ahnt das Bessere, Vornehmere (naturwissenschaftlich: das Zukünftige), man spürt in Sehnsucht über sich hinaus.“ Im menschlichen Bereich sind Gut und Böse, Glück und Qual unzertrennlich verschlungen. „Die Sünder und Unseligen sind ebenso gute Heilige wie die Heiligen selbst, da ist kein Unterschied, wir sind Verfluchte, Verbannte, Sträflinge im Leben.“ Aus dieser Gebrochenheit steigt auch in den Briefen die blasphemisch wirkende Anschauung Gottes auf, die in der Holzschnittfolge der „Wandlungen Gottes“ gestaltet ist. „Ich empfinde“, sagt der Plastiker, „seit je und immer mehr, die Einheit von Schöpfer und Geschaffenem, das Gewordene ist die andere Gestalt des Schöpfers, seine Phasen, sein Spiegelbild, der Augenblick ein verwandeltes Stück Ewigkeit.“ Was die Menschen Gott nennen, ist nur seine menschliche Erscheinung, so will Barlach seine „Sündflut“ gelesen wissen. „Ich habe mir oft vorgenommen, das Wort Gott nicht mehr zu gebrauchen, denn ich fühle vernichtend den Unterschied zwischen dem menschlichen Empfindungs-

und Anschauungsvermögen und dem alles Sein und Geschehen einschließenden Begriff. In meiner Sündflut habe ich dem Bibeltgott ja wohl nach Vermögen das Letzte an Größe gegeben (ich weiß: ‚gegeben‘ ist eine Art Lästerung), aber es ist vor meinem Gewissen doch der Gott, wie ihn die Menschen als das Erhabenste zu sehen vermögen, weil sie sehen, sich vergegenwärtigen müssen, den sie so und nicht anders zu erkennen vermaßen.“ Der Nihilismus Calans in diesem Drama sei für ihn keiner, denn Calan ahne den Gott, der keine Gestalt mehr hat. „Die Noachs brauchen einen Gottvater Jehova, der ihr Geschöpf ebenso ist wie sie seins. Ein Stück Wahrheit und immerhin eine großartige Gestalt. Ich würde sogar glauben können, daß er Tatsache ist, ein nicht eben erstangiger Lear-hafter Herr – Handlanger und etwas sehr verantwortungsunlustig ... Die Menschen werden Gott nie erkennen, das Höchste ihrer Aussage wird immer nur ein Bild idealisierter Menschheit geben. Wir haben also soviel Götter, wie es Gottsucher gibt.“ Daher schreibt er an jenen Theologen: „Wenn ich vom Höchsten wortwörtlich abhandeln wollte, so würde ich vielleicht der Vielgötterei den Vorzug geben. Da kann man, ohne rot zu werden, von ‚dem‘ Gott reden, der ja dann ein Mannartiges wäre, oder von ‚ihr‘, der Göttin so und so, oder von meinem, dem deutschen oder gar nationalistischen.“

Daß Name und Vorstellung „Gott“ etwas Wandelbares sei, stimmt wieder mit der Anschauung der Mystik überein. Auch ihre christlichen Lehrer suchen das namen- und gestaltlose Göttliche hinter seinen Personifikationen in der Dreifaltigkeit. Es ist immer der von Menschen geglaubte Gott, dem Angelus Silesius den Abschied gibt:

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben,

Werd' ich zunicht, er muß vor Not den Geist aufgeben,

und wie die ärgerlichen Sprüche lauten. Barlach scheint sie nicht gekannt zu haben, und seine Ausdrucksweise zeigt, daß er aus eigener Erfahrung spricht. So auch in einem Brief an den Bruder: „Deine Schwierigkeiten wegen Schöpfer und Geschöpf (der Schöpfer, der sein Werk so miserabel aus der Hand läßt; das Geschöpf, das böse ist und gut sein, werden muß) kenne ich nicht. Den ersten sechs Tagen folgte ein Sonntag, und Gott sprach: es ist gut. Aber ich fürchte, dem Sonntag folgte ein Katzenjammermontag und ein neues Wochenpensum; und so geht es weiter bis heute, kurz, die Schöpfung nimmt kein Ende, und schließlich sind Schöpfer und Geschöpfe eins. Des Geschöpfs Minderwertigkeit macht den Schöpfer leiden, ‚es gibt nur *einen* Schuldigen – Gott‘. Aber das Treiben in uns ist Gottes Treiben – Mühen, Sehnen, Kämpfen, Hoffen, Erbauen, Jauchzen, Wüten – selbst. Warum das – warum kein ewig-harmonisches Glück? Weil das wohl eine langweilige Unmöglichkeit ist. Besser böse als langweilig-gut. Erfüllung ist schon Tod, und Ende verlangt frischen Anfang.“ Das berührt sich, sicher auch ohne Wissen Barlachs, mit der Auffassung Goethes, der zu Eckermann gesagt hat: „Gott hat sich nach den bekannten imaginierten sechs Schöpfungstagen keineswegs zur Ruhe begeben, vielmehr ist er noch fortwährend wirksam, wie am ersten. Diese plumpe Welt aus einfachen Elementen zusammensetzen und sie jahraus,

jahrein in den Strahlen der Sonne rollen zu lassen, hätte ihm sicher wenig Spaß gemacht, wenn er nicht den Plan gehabt hätte, sich auf dieser materiellen Unterlage eine Pflanzschule für eine Welt von Geistern zu gründen. So ist er nun fortwährend in höheren Naturen wirksam, um die geringeren heranzuziehen.“ Auch Barlach sieht die Wertschöpfung im schöpferischen Menschen weitergehen, aber als Gebrochener, Zweifelnder sieht er dieses Schauspiel tragisch. „Es gibt natürlich göttliche Existenz, gegen die menschliche gesehen“, fährt er in jenem Brief fort, „aber auch hier dasselbe: Leid, Sturm, Kampf ums noch Bessere und Ahnung des Höheren. Die Vertiefung der Empfindung ist unermeßlich weit möglich. Kunst, Musik besonders, lassen manchmal spüren, welch unbebaute neue Welten zu entdecken sind. Sollte der menschliche geistig-leibliche Organismus das Letzte und Höchste sein?“

Das ist Barlachs Bild von Gott. Er zeichnet darin sich selbst, aber unbewußt, ohne die luziferische Selbstüberhebung Nietzsches, der sich nicht darüber klar war, daß er mit seinem Ruf „Gott ist tot!“ nur den von Menschen gemachten Gott traf. Barlach spricht aus der Qual des „armen Vетters“, für den Mühsal und Trübsal der einzige Weg zur Vollendung sind. „Ich bin entlassen wie ein halfterloses Pferd auf der Weide der Unendlichkeit.“ In dieser Freiheit bleiben ihm alle Möglichkeiten offen, und bis zuletzt sind es vor allem die des Verzweifeln. „Es gibt unter gewissen Umständen keinen Trost, man lehnt ihn mit Empörung ab und spuckt auf versöhnende Geschenke des Daseins.“

Er blieb der melancholische Sonderling, als ihn der Ruhm endlich einholte und in den Lärm des Berliner Kunsttreibens verstrickte. Er haßte diesen Betrieb und suchte den gesellschaftlichen und feierlichen Anlässen nach Möglichkeit zu entinnen. Berlin war für ihn die „Welt“, die mit großen Aufträgen winkte, ihm aber „Kolik“ verursachte, weil er dort seine Freiheit verlor. Zuweilen bereute er seine Berühmtheit und sehnte sich nach dem früheren „pomadigen“ Leben zurück. Das haltlose Kunstgeschwätz erbitterte ihn, schon 1923 fühlte er sich alt und verbraucht und traf Anstalten zu seinem Testament. Die Hetze nahm kein Ende, sein Atelier war so überlaufen, daß er sich nach einem andern Versteck umsah. „Was sind wir Künstler eigentlich noch?“ heißt es 1930. „Possierliche Kreaturen, die man heranpfeift, daß sie sich produzieren. Ich beobachte wenigstens, daß eigentlich jeder besser weiß als wir selbst, was wir zu leisten haben und wo wir eigentlich wir selbst sind. Sehe jeder, wie er's treibe, und hüte sich davor, angeschrirt zu werden.“ Die sich häufenden Klagen über den Verlust seiner geliebten Ungeschorenheit zeigen, daß er auch innerhalb der expressionistischen Bewegung ein Fremdling war. Seine Kunst lief „den Blickgewohnheiten der Leute zuwider“, er hatte „in der So- und Jetztzeit nichts zu suchen“. Auch in den Tagen seines höchsten Ansehens haftete seinem Namen das Abseitige an. „Meine Bildhauerstücke sind verstreut“, stellt er 1925 resigniert fest, „und nur einige Berliner Juden haben in guten Häusern mehreres zusammengestellt, sonst ist fast nirgends ein größeres plastisches Werk zustande gekommen. Die Zeit will keine Außer- und Überpersönlichkeit, sondern grade ausgerechnet menschliche

Dokumente, Interessantheit und womöglich Sensation. Und steht man nicht ganz sinnlos in dieser Zeit, in die man nicht hineingehört, gegen die man immer in Opposition ist?“ Auch das Briefschreiben wurde ihm jetzt zur Last, die ihn krank machte, weil es sich vor allem um geschäftliche Dinge drehte.

Barlachs Berliner Ruhm rührte zum guten Teil vom Leidenszug seiner Kunst her, aus dem man ihm im Dritten Reich den Strick drehte. Seine Zuneigung zu den Armen im Geist, sein Mitgefühl für die Erniedrigten und Beleidigten, das er mit einer Künstlerin wie Käthe Kollwitz teilte, stempelte ihn zum Sozialisten. Aus den Briefen geht hervor, daß die sozialistische Lehre in seiner Entwicklung keine Rolle spielte. Er war als norddeutscher Kleinstädter im naiven Patriotismus von Gott, Kaiser und Vaterland aufgewachsen und zeigte den besten Willen, als man im Krieg einen Soldaten aus ihm zu machen versuchte. Der Sozialismus war ihm als Gleichmacherei verhaßt, aber auch der Nationalismus lag ihm von Anfang an fern. „Der Künstler braucht Leute, die ihm konform sind, deren Bedürfnis er entspricht durch sein Werk“, schreibt er 1914. Der Krieg öffnet ihm dann die Augen, schon 1916 macht er sich keine Illusionen mehr über ihn. „Wenn nur recht viele Millionen nach dem Krieg mit dem Kater wie aus einem Rausch erwachen und vorerst einmal alle Parteidogmen auf den Mist werfen wollten.“ Nach dem Ende mit Schrecken meditiert er über Deutschland: „Wir sind, wenn überhaupt zu was nütze, so zu etwas Besserem als dem merkantilen Imperialismus, dem sich schon zwei Riesen ergeben haben. Wollten wir auch so ein Riese mit Schwundherzen werden? Ich fürchte, wir hatten den Ehrgeiz, aber vielleicht zu unserem Glück gibt es auf unserem Stern keinen Platz für drei von der Sorte. Wir müssen eine andere Richtung einschlagen.“ So deutsch Barlach in jeder Faser ist, mit dem wilhelminischen Deutschtum hat er nichts zu schaffen.

Den marxistischen Umsturz von 1918 betrachtet der mystisch an der Welt Leidende mit demselben Mißtrauen wie den nationalistischen Überschwang von 1914. Er glaubt nicht an das vom Sozialismus gepredigte bessere Verhältnis von Geist und Macht. „Es wird überall mit Wasser gekocht, und Staat und Kunst ist immer ein Mißton, höchstens gibt es eine andere Sorte offizieller Impotenten.“ Aber die Ereignisse nach der Niederlage machen ihm doch zu schaffen und zwingen ihn, über seine Stellung als einsamer Künstler nachzudenken. „Nein, ich gehöre nicht unter die Massen und fühle doch eine Art Apostelzuneigung zur Allgewöhnlichkeit als einem mystischen Boden, aus dem plötzlich das Wunder ausbricht.“ Er hält es für denkbar, daß die besitztolle Gesellschaft „den Dornenweg über den Kommunismus gehen muß, um ein bißchen Grundgefühl von notwendiger Lebenskameradschaft gegenüber den Mitmenschen ins Gefühl geimpft zu bekommen“. Auch ein sehr schöner Brief vom Dezember 1918 geht darauf ein. „Die Masse hat das Wort und wird es wohl behalten“, schreibt er da. „Was bleibt übrig, als die Hoffnung und Aufgabe, die Masse zu heben?“ Trotz seiner Versunkenheit in innere Gesichte ist er kein egoistischer Ästhet, weiß aber auch, daß die Kunst „eine Sache allertiefster Menschlichkeit, eine Probe auf den Feingehalt von Geist und Seele“ ist; darum fährt er fort: „Die Menschen sind nicht

gleich, was sollen sie mit gleichen Rechten! Indessen wird manche Billigkeit zum Segen vieler werden.“ Noch 1930 antwortet er auf die Frage, ob denn die Kunst nicht verpflichtet sei, immer auf das unermessliche Elend hinzuweisen: „Gewiß, wenn man das Müssen fühlt. Vorerst will man gestalten, wohl dem, der den Ort findet, in dem seine Fähigkeit zur Gestaltung sich heimisch fühlt. Vielleicht könnte man sogar sagen, wer nicht anders helfen kann, tut wenigstens sein Teil, wenn er aufrüttelt und erschüttert. Der eine so, der andre anders. Vorübergehen an dem Grausen, das um Hilfe ruft, und dann irgendwas belanglos Niedliches machen, ist schäbig. Das Feld ist weit, der Möglichkeiten sind zahllose, die Welt kann von unten oder von hoch oben geschaut werden – nur, daß man aus sich das Äußerste herausholt!“

So stand er da, als der neue Aufruhr „von unten“ an ihm zu zerren begann. Seit Anfang 1929 ist in den Briefen von den Angriffen und Anpöbelungen die Rede, gegen die er sich rauhbeinig zur Wehr setzt. Er sieht sich als Jude und Kommunistenfreund denunziert, aber auch von rechts und links zum Mitmachen aufgefordert. Aus einem Brief von 1912 geht hervor, daß schon damals sein „aus einer plattdeutschen Eddastimmung“ entstandener „Toter Tag“ im Berliner Tageblatt als „russisches Bauerndrama“ hingestellt wurde, und er nimmt es dort noch als einen Spaß zur Kenntnis, daß er allgemein als russischer Jude gelte. Diese Sensation, die einst als Lob gemeint war, wurde jetzt von den Braunhemden wieder aufgewärmt, aber nicht zu seinem Lob. So erlebte er die Nichtigkeit des Ruhms, der ihn nie geblendet hatte. Er erlebte sie als eine Farce, weil er ja die Verneinung des Kunstbetriebs verkörperte, den die braunen Horden zerschlugen, und sich ebensogut als Schaustück ihrer Theorie von Blut und Boden geeignet hätte. Es gab bis in die höchsten Ränge des Parteiapparates hinauf Bewunderer seiner Kunst, er wußte, daß Göbbels zwei Plastiken von ihm besaß. Daß sogar der Leiter der Aktion gegen die „entartete Kunst“, der seine Werke aus den deutschen Museen nach Berlin schaffen ließ, zu seinen heimlichen Verehrern gehörte und an einem Gesamtkatalog seines Œuvres arbeitete, wußte er freilich nicht. Aber es stand eine Zeitlang auf des Messers Schneide, ob er geächtet oder offiziell auf den Schild gehoben wurde, was dann das Allerschlimmste gewesen wäre.

Er dachte keinen Moment daran, die Lage mit einer Handbewegung zu seinen Gunsten zu wenden. Von allem Anfang an war Feindschaft zwischen ihm und diesem Staat gesetzt, und so kam es zu dem Trauerspiel, in dem er unbeugsam und unbefleckt unterging. Wie ein Polyp griff die Massenpsychose nach ihm und schnürte ihm die Luft ab. Eine offene Auseinandersetzung mit dem Gegner war nicht möglich, er hatte es mit der anonymen Dummheit und Gemeinheit zu tun, vor der seine Anhänger entmutigt kapitulierten. Aufträge verliefen im Sand, Verhandlungen wurden abgebrochen, Verträge über Theateraufführungen „im Interesse des Autors“ ignoriert, ausgestellte Werke beschlagnahmt, ganze Ausstellungen als „untunlich“ abgeblasen. Die Zeitungen verunglimpften ihn als halbidiotischen Kunstbolschewisten

minderer Rasse, die Post brachte anonyme Schmähbriefe und beschimpfende offene Karten. Das Haus am Heidberg in Güstrow war schon 1931 unsicher, seine Bewohner hielten abwechselnd Nachtwache, um nicht im Schlaf überfallen zu werden, und lebten in „einer Art Belagerungszustand“. Im Dezember 1935 spricht Barlach von seinen „vor Aufregung und Panik schlaflosen Nächten“. Er erfährt, daß er mit der Entfernung seiner Arbeiten aus den Galerien rechnen müsse, und auch der lange nicht für möglich gehaltene Schlag, daß seine Kriegsdenkmäler aus den Domen verschwinden, geht auf ihn nieder. Er wird aus der Berliner Akademie der Künste hinauskomplimentiert. Die Liquidation des jüdischen Kunsthandels trifft ihn schwer, die aus der Galerie Flechtheim mühsam geretteten Bronzen und die von Cassirer verlegten Prachtausgaben seiner Dramen kehren zu ihm zurück. Ein Gönner, der ihn mit einem Auftrag erfreut, läßt durchblicken, daß er das ausgeführte Werk vielleicht bei ihm stehen lassen müsse. Mit dem Bau eines neuen Hauses hat er sich Verpflichtungen aufgeladen, die unter diesen Umständen untragbar werden. Es stellen sich Geldnöte ein, die er bis zuletzt nicht mehr los wird. Das Korrespondieren ist für ihn jetzt auch innerlich aufreibend, weil er merkt, daß seine Post überwacht wird. Es kommen Briefe nicht an, sein Haus wird durchschnüffelt. Er getraut sich nicht mehr offen zu schreiben und muß „aus einem ordentlichen ein unordentlicher Briefschreiber“ werden. Der Alpdruck des Dritten Reiches drückt ihn zu Boden, aber auch jetzt noch füllt seine Feder manches Blatt mit tiefem Glanz der Worte und Empfindungen.

Für seine zähe und humoristische, aber hochempfindliche Natur war vor allem das politische Zwielicht um seine Person eine unerträgliche Qual, er litt darunter noch mehr als unter der Minderwertigkeit seiner Widersacher. Manche seiner Freunde hielten ihn in gutem Glauben für ungefährdet oder wohl gar protegiert; die Museen und Theater nahmen weder für noch gegen ihn offen Stellung, weil sie nicht wußten, was im „Fall Barlach“ das Richtige war. Es regnete gleichzeitig Drohungen und, allerdings nur mündlich, beruhigende Zusicherungen von hoher Stelle. Nur er sah, wie er vereinsamte und aufs trockene geriet. Um diese Ungewißheit auszuhalten, machte er sein Haus zum freiwilligen „Konzentrationslager“, hinter dessen unsichtbarem Stacheldraht er seine alte Pomadigkeit zurückzugewinnen hoffte. Aber das planlose Arbeiten fiel ihm schwer, nur an den Abenden gab es für ihn noch Stille und Gelassenheit. „Bis zum nächsten Morgen, denkt man, ist weit, und man führt sich so auf, als gäbe es keinen Morgen, und läßt das sanfte Vieh der tag- und morgenfeindlichen besseren Dinge auf seiner zwar dunklen, aber saftreichen Weide beliebig wandeln. Dunkel ist es nur außerhalb ante portas, und dieses Dunkel droht nicht, sondern behütet.“ Aber auch mit diesem Frieden war es mehr und mehr vorbei. Das „abseitige Hocken“ machte ihn trübsinnig, immer wieder mußte er aus der Ferne „die trompetenden Wüteriche vom Scheitel bis zur Sohle mustern“, die ihm das Wasser abgruben; dann erwachte der Berserker in ihm, und er ließ sich zu einem Schlag gegen sie hinreißen. „Ich habe hier ausgespielt“, schreibt er im März

1933. „Aber man sitzt eben in einem Atelier und Haus, das man nicht fluchtartig zu verlassen gedenkt, das man bis zuletzt behaupten wird, möge man mich da auch totschiagen: einen von den Totschlägern nehme ich sicher mit in das letzte Gewahrsam.“

In dieser wütenden Kampfplust verrät sich seine echt dramatische Natur, der mit Gott haderende Prophetenzorn seiner Dichtungen und vieler seiner Zeichnungen und Skulpturen. Emil Nolde, dem ihm in manchem verwandten andern großen Norddeutschen, spielte man noch übler mit; seine sämtlichen Bilder in deutschem Museumsbesitz wurden 1937 beschlagnahmt, über ihn selbst 1941 das Malverbot verhängt. Aber dieser kindhaft Naive nahm alles geduldig hin, ohne im Glauben an seine Sendung irre zu werden; er überlebte das Dritte Reich und starb hochbetagt im Frühling 1956 in seinem Refugium an der dänischen Grenze. Um diese Sicherheit ringt Barlach vergeblich. Er haut nervös um sich, um nicht den Unrat über sich Herr werden zu lassen, und rüstet sich auf jeden Ausgang der Dinge. Im Winter auf 1934 ist er „uralte“ geworden, aber er möchte sich zum guten Schluß austoben wie der Ätna und läßt sich deshalb immer wieder „zu irgendeiner bengalischen Nichtsnutzigkeit“ verleiten. Eine solche ist das Schreiben an den mecklenburgischen Reichsstatthalter, in dem er diesen um Auskunft darüber ersucht, welche Rechte er als ein Künstler, dem der Gedanke an die Emigration himmelfern stehe, im Lande noch habe, und Schutz gegen gewisse Übergriffe verlangt. Die Hundsfütterei seiner Quäler erinnern ihn an Jesaias, „der fluchen konnte wie kein anderer“. Der Lächerer regt sich in ihm, wenn ihn gutmeinende Freunde in der Öffentlichkeit als den abgeklärten „sanften Heinrich“ hinstellen, den man in Ruhe lassen sollte. „Ich bin mörderlich gealtert, aber Gott sei Dank, wenn er um Dank verlegen sein sollte, noch recht kratzbürrig.“ Wie im „Gestohlenen Mond“ fließen ihm gelegentlich Parodien des Nazirummels in die Feder, der ihm als eine „Mode von gestern“, als die Posse der aufgedonnerten Jämmerlichkeit erscheint, und auch sich selbst porträtiert er dann dementsprechend. „Die frisch gewordene Weltepoche bekommt uns nicht, mein Kahn sinkt und sinkt immer rapider, die Zeit ist abzusehen, wo ich ersaue, dieselbe Zeit ist mir nicht grün, ich passe ihr nicht in den Kram, ich bin nicht national aufgeputzt, unvölkisch frisiert, Lärm erschreckt mich, statt zu jauchzen, je wütender das ‚Heil‘ dröhnt, statt römische Armgesten zu vollziehen, ziehe ich den Hut in die Stirn.“ In solchen „Anfällen von Furiosität“ glaubt er wohl noch, daß es nicht zum Äußersten kommen werde. „Und so hat mein Schiff doch noch einige Zoll Bord, und das Versupen geht noch nicht so gaul!“

Aber auch seine Kraft ist dem Terror auf die Dauer nicht gewachsen. Wie ein im Netz gefangenes Wild beginnt er zu ermatten, und so heftig er sich dagegen wehrt, erlischt doch die Zuversicht in ihm. „Man ist ein Schwimmer, der immer noch einmal auftaucht, aber endlich wird er blind und taub, versinkt, vertrinkt.“ Das steht in dem ratlos nach Hilfe ausschauenden, in dunkelster Nacht verfaßten Schreiben an Karl Scheffler vom Mai 1934, dem die Worte übergeschrieben sind: „Es ist nicht nötig, daß Sie dieses lesen“, das

beginnt: „Dieser Brief ist wohl der sonderbarste, den ich je geschrieben“, und in dessen Mitte man liest: „Wenn dann gewisse Nächte kommen, daß ich denken muß, ich erlebe den Morgen nicht mehr, so tue ich einen Blick auf die Uhr, ist es über 3 hinaus, so geht es wieder bergan, ist es vor 3, so geht es halt, wie es nicht anders kann, aber bislang habe ich es immer noch überlebt. Da ich nicht weiß, ob ich diesen Brief überhaupt absenden werde, so sei er wieder unterbrochen, ich bin schon im Zweifel, ob Sie ihn lesen müssen, obgleich ich nicht zweifle, daß er geschrieben werden mußte.“ Etwas Übles würge in ihm, das er ausspeien müßte, sagt er zur selben Zeit, aber er habe sich selbst einen Zaum in den Mund gelegt und sei darüber zu einem „bösaartigen alten Affen“ geworden. „Gewisse Dinge richten doch wohl mehr an, als man selbst für möglich hält – man lacht aus vollem Halse, aber weiter unten wurmt und bohrt etwas, man kann den Wurm nicht ausspucken, und auch Abführmittel versagen.“ Doch Verbitterung wäre der Sieg des Schlechten über ihn selbst, deshalb bekämpft er sie als seine größte Gefahr. Aus diesem Grund weist er auch den Gedanken der Auswanderung von sich, der ihm nahegelegt wird. „Man kann zur Flucht genötigt sein, aber man kann nur schauernd erwägen, daß man in der Fremde sich selbst entfremdet wird – oder in Heimatlosigkeit vergeht.“ Und überdies: „Wer möchte es besser haben als fast alle Leute!“ Nur langsam reift der Plan, wenigstens den geliebten Heidberg zu verlassen und einen besseren Unterschlupf zu suchen. Im August 1937 berichtet er, der ganze Sommer sei ihm gestohlen worden, er habe nichts arbeiten können, da es von Woche zu Woche Hetzsignale gegeben habe. Ein Jahr später, wenige Wochen vor dem Ende, ist er entschlossen, „hier abzubrechen“. Er erlebt zuletzt, was der Gerechteste im Unglück erfährt: die Gleichgültigkeit der Menschen gegenüber dem Unglücklichen. „Ich muß auch bemerken“, meldet er im Januar seines Todesjahres, „daß mein ‚Fall‘ den Leuten, auch Freunden, allmählich langweilig wird, man kann nicht ewig Anklagen und Hiobsposten anhören, und jeder hat mit sich selbst übergenug zu tun. Da ich andererseits nicht den eigentlich ganz gut Davongekommenen mimen kann, den Barlach felix, wenn auch etwas verkatert, aber sonst getrost zuversichtlich, unermüdlich freudig und ob allem Ungemach triumphierend, so ist es am besten, sich unsichtbar zu machen.“

Er war verfemt. Gegen vierhundert Werke von ihm waren in den deutschen Museen beschlagnahmt worden, das Ausstellungsverbot war über ihn verhängt. Aber man wagte diesen Unerschrockenen nicht in aller Form hinzuweisen, sondern zog die stille Erdrosselung vor. Es drohten ihm weitere Maßnahmen, die auf das Verbot der Berufsausübung, auf das „Emigrantenleben im Vaterlande“ hinausliefen. Seit 1936 war er zu keiner Arbeit mehr gekommen. Er war zur „Vogelscheuche“ geworden und traute sich nur noch für die nötigsten Einkäufe nach Güstrow hinein. Sein Glaube, daß der Untergehende der wahre Gesegnete sei, vertiefte sich in dieser Zeit zur Weihe des tragischen Unterliegens. „Man setzt sich auch wohl hin, greift zur Feder und saugt sich sein Teil aus den Fingern. Vieles lag seit Jahren herum und

wartete auf die günstige Stunde, um etwas Zusammengehöriges zu werden – ist nun diese Zeit die „günstige Stunde“? Man mache sie dazu – und wenn nichts fertig wird und keinerlei Aussicht auf Publikation ermutigt, so war es doch nicht umsonst.“ Zum Schreiben fand er länger die Kraft als zum Meißeln, und die letzten Dichtungen, Aufzeichnungen und Briefe bezeugen, daß ihm der höhere Sinn seines Schicksals nicht verborgen blieb. Im März 1938 sagt er, einer habe ihm tröstend geschrieben, es könne gar nicht besser um ihn stehen, und setzt hinzu: „Er hat recht, er sei gelobt – auf gewisse Weise: recht.“

Damals vergrub er in seinem Garten die Papiere, von denen er hoffte, daß sie einst über sein Martyrium Auskunft geben könnten. Der Roman „Der gestohlene Mond“ ist gleichzeitig Selbstbildnis, Chronik der Zeit und Gleichnis des apokalyptischen Weltgeschehens, noch immer voll Barlachhumor, aber auch voll mystischer Tragik der Verwandlungen Gottes. Auch das in dieser Endzeit wiederaufgenommene und vollendete dramatische Mysterium „Der Graf von Ratzeburg“ sieht die Geschichte im Zeichen der Offenbarung und hat im Grafen Heinrich einen „Dulder grenzenloser Demut“ zum Mittelpunkt, der „das herrliche Brot der nie ermattenden Unzufriedenheit“ ißt. Auch er ist ein Selbstbildnis, sein Ende inmitten wütender Spießgesellen verrät, wie Barlach seinen eigenen schweren Tod verstand: „Man sieht ihre Spieße von allen Seiten gegen Heinrich gerichtet, der von ihnen wie von einem Strahlenglanz umgeben steht. Er fällt.“

Das Leben erscheint als Leihgabe: jedes Jahrzehnt müssen wir um Verlängerung eingeben.

Der Tod ist ein Magnet mit weitem Vorfeld.

Bei manchen Menschen besteht die Hochsaison ihres Lebens aus nur ein paar warmen Tagen.

Die Jugend stellt ein Kapital dar, das für Erfüllungen nicht flüssig gemacht werden kann.

Gipfel haben ihr eigenes Klima.

Die Menschen heben ihre Blicke auch zu Sternen auf, die schon lange nicht mehr über ihnen stehen.

Wer Erzieltes erreicht hat, wird leicht ein Opfer der Leere.

Resignation ist das Müdewerden unserer Sehnsucht nach Heißgeliebtem.

Die Macht des Todes liegt im Rückblick.

Die Abschiede steigern sich im Dasein bis zum großen Abschied vom Leben.

Wer über seine liebsten Dinge spricht, sündigt gegen das Gesetz der Stille.

Der Hochsensible dankt schon beim Nahen seelischen Gleichgewichts mit dem Preise des Glücks.

Die Perfektion hat den Sog ins Unendliche und daher für den Menschen Heimatlose.

Viele treten ab, ohne je angetreten zu sein.

Der Schmerz ist der intimste Erzieher des Menschen.

*Though lovers be lost love shall not:
And death shall have no dominion.*

(Dylan Thomas)

Sie schloß die Tür und legte sich mit dem Rücken von innen dagegen. Sie sah mit großen, flackernden Augen durch das Zimmer. Es war kalt.

Das Kind bewegte sich im Schlaf und drohte, zu sich zu kommen. „Schön weiterschlafen“, sagte sie angstvoll. Sie zog die Decke, die zur Seite geglitten war, hoch und setzte sich auf einen der Koffer zu Füßen des Bettes. Vom Tisch griff sie wahllos eine der Flaschen und füllte einen kleinen Becher bis an den Rand mit dunkelgelber Flüssigkeit.

Whisky, also immer wieder Whisky, Black Label, Mischung von Wildheit und Stille: ein männliches Getränk, gewiß, mit dem Ruch von Torffeuern und altem Eichenholz und mit den uralten männlichen Träumen von Freiheit und Einsamkeit; doch von einer besonderen, zugleich gewaltsamen und rätselvoll weisen Männlichkeit, der ein Mädchen, das träumt, nur wenn es Glück hat, gewachsen ist. Wenn es viel Glück hat...

Es war abends Empfang in der Universität, ein Festmahl an Tafeln voll sprühender Kandelaber für die Dekane, die akademischen Ehrenbürger, die Principals der Colleges. In burgundisch-bunter Farbenpracht, mit Samtbaretten und seidenen Flachhüten, trafen die Herren ein; die Damen, wie in Romanen Tolstois, in einer an Verkleidung grenzenden Toilettenkühnheit, meist in lockerem klassizistischem Geraff kostbarer Brokate. Einige Schönheiten entdeckte man gleich darunter, Tizianische Heroinnen, die sich von irgendeinem Ruhebett flüchtig erhoben hatten und nun, leicht gebeugt, mit gelassenem Blick, den der fatale Mangel an angemessener Partnerschaft erzeugt, mitten im Saale standen.

Ein farbiger Kreis von Scholaren bildete sich jedesmal um einen solchen Solitaire. Bei näherem Zusehen erriet man den Stil der Anziehungskraft, die hier wirkte. Wieder stieß Bettina, wie schon so oft hier in London, auf Neunzehntes Jahrhundert, dessen Ideal das Weib Potiphars war, die langsam und lustvoll Reizende. Jede Bewegung dieser Frauen war der unerlernbare Ausdruck eines Lebens in souveräner Trägheit, das sich nur noch zu seltenen Gelegenheiten wie der Duft von Narde in einer Welt voll Spülgerüchen entfaltete.

Unter schwergeflochtenem oder auch in lackierten Lockenringeln aufgehöhtem Haar niedrige Tierstirnen. Darunter, in schwarzumschärften Schrägschlitzten, die Augen ohne Blick. Die Schultern überreif, nackt. Die Brüste, in spät-römischer Großzügigkeit, halb sichtbar. Die spiegelnde Seide – Schuppenmuster zumeist – war faltenlos straff um Hüften und Schenkel gerafft und an

den Knien so eng, daß das Dastehen etwas von der leidend-aufreizenden Haltung einer angeschmiedeten Andromeda gewann. Einen Zug feiner, aber ungemein suggestiver Schamlosigkeit verlieh den schönen Gesichtern die englische Gewohnheit, beim Reden den Unterkiefer vorzuschieben. Man mußte sie stehen sehn: in einer Hand ein Silbertellerchen, auf dem sie die Asche einer Zigarette abstreiften, die sie in einer zur Tanzhaltung erhobenen Hand lächelnd hin und her bewegten.

Bettina stand, den Stengel ihres Sherryglases zwischen den Fingerspitzen drehend, an einer Säule. Ein Diener in Frack und Lackpumps bot bunte Eistörtchen an. Drüben beugte sich der Dichter E. mit seinem wie in grauen Maroquin eingenähten Vogelgesicht zur Frau des amerikanischen Botschafters hinab. E. trug den flammendroten Talar eines Doctor of Literature. Der Botschafter stand hinter ihm in violett gesäumtem Purpur. Sein Blick über dem schmalen Lippenbart und den bäurisch-breiten Wangenknochen streifte das Gegenüber mit einer stechenden, fast indianerhaften Vitalität. In einem Spiegel, fürstlich ruhig, glänzte die Gestalt Lord B.s herüber, dessen Kardinalsprofil mit veronesischem Pinsel vor die schwarze Samtbrust des Kanzlers gesetzt war. Der Fürst trug einen Mantel, den eine handbreite Schärpe aus goldenen Lorbeerblättern säumte. Vor einer halben Stunde, als Bettina zwischen den andern, paarweise nach der Vorschrift, an der Seite eines Freundes über die Festtreppe zur Vorstellung hinaufschritt, traf sie dessen Blick, als sie sich nach der Verneigung aufrichtete, wie aus einem Gobelin. Neben ihm seine Frau, Ihre Königliche Hoheit, ganz in Boucher-Farben, Gelb, überstaubtem Rosa und Grau, hob die Augenbrauen und zauberte den Anschein eines Schattens in ihre Mundwinkel. Der höfische Stil dieser Aufmerksamkeit sollte erquickend sein. Hinter den Ziergittern und Chrysanthemenbouquets der Galerie spielte eine Kapelle der Grenadier Guards „Lilac Time“ von Schubert und, als E. und Sir Edward A. zur Verleihungszeremonie in den Saal traten: „Wien, du Stadt meiner Träume“ von Siczynski.

Bettina fand die Unaufdringlichkeit der musikalischen Darbietungen übertrieben, und Zorn erfaßte sie, diese Musik nicht wie einen läppischen Bourgeois an die Wand stellen und abschießen zu können. Sie zog sich unauffällig in den Hintergrund des Saales zurück. Dann sah sie ihn.

Er stand allein an einem der hohen Seitenfenster und wandte sich um, als sie vorüberging. Sie sah in sein Gesicht – und sie vergaß, daß die Bäume draußen keine Blätter und daß die Vögel das Land verlassen hatten und daß überall auf den Teichen die öde Eisdecke des Winters lag. „Whisky?“ fragte ein Diener, und sie nahm abwesend ein gleiches Glas wie er und trank und träumte:

Es war möglich, daß der Ort, an dem sie lebte, ein ganz anderer war, als sie immer angenommen hatte, nicht diese Wüste, nicht diese Lügeninsel, nicht diese wilde, barbarische Wirklichkeit. Wenigstens war es möglich, daß es etwas gab, was dies alles – wie auch immer es nun sein mochte – ganz und gar zu verwandeln imstande war. Es war möglich, daß die Märchen keine Märchen waren. Es war möglich, daß die Bücher, Gedichte und Träume gar keine

eigene Welt hatten, daß das Leben, das wirkliche Leben dies alles in sich enthielt. Es war überhaupt alles irgendwie möglich und nur das eine nicht: daß sie diesen Mann nicht liebte mit jener Art der Liebe, die – was nun auch die Menschen darüber sagen, ja was er selbst auch darüber denken mochte – einmalig war und so augenblicklich wie unverwandelbar: der Heilige Hafen, in dem es keine Ankunft und keine Abreise gab, das Gelobte Land, die Ewige Seligkeit und, wenn es sein mußte, auch die ewige Verzweiflung. Sie wußte seinen Namen nicht, und sie wußte nicht genau, wie viele Jahre er älter war als sie. Aber sie wußte, daß sich jetzt alles verändern würde: die Stimmen der Vögel am Morgen, das Fallen des Regens am Abend und das Aufwachen in der Nacht, ja dieses besonders . . .

Er hieß John, und seine Augen waren von einem hintergründigen Grau, das gut seine innere „Lage“ nach außen hin vertrat, die einer Waage gleich die Gewichte von Anteilnahme und Verrat in ausgeglichenem Verhältnis hielt. Aus seinen Tagebüchern, die er ihr brachte, erfuhr Bettina, daß das einmal anders gewesen war; bevor er jenes Mädchen zur Frau genommen, das er siebzehnjährig kennengelernt und das acht Jahre lang eine Unschuld, die es nicht besaß, von ihm achten und verehren ließ, bis es ihm am Tage der Hochzeit eine Reihe intimer Abenteuer ein wenig überraschend eingestand. Das hatte ihn so verwandelt. Nicht äußerlich; denn das Schamhafte und, wenn es sein mußte, bis zur Selbstaufgabe führende Höfliche, das sein Wesen bestimmte und auf das jene Frau mit Recht gebaut hatte, hinderte ihn, irgendwelche Konsequenzen nach außen hin zu ziehen. Um so mehr zog sein Inneres sie.

Er war sechs Jahre verheiratet, als er Bettina traf. Bis zur Mündigkeit streng und einsam erzogen und später durch ihre künstlerischen Neigungen und ihre Besessenheit von allem, was Literatur war, vom eigentlichen „Leben“ abgewandt, hatte sie sich bis in ihr vierundzwanzigstes Jahr eine unglaubliche Naivität in allen Fragen des Lebens bewahrt. Ja, sie war von einer tiefen, gleichsam eingeborenen Angst vor allem Wirklichen erfüllt, weil es ihrer Phantasie im Gegensatz zum Gedicht und zum Traum, mit denen sie lebte, das Böse, Barbarische war. Sie „wußte“ nicht, und sie wollte auch gar nicht wissen. Oft waren es Dinge ganz primitiver Art, an denen ihm im Laufe ihrer ersten Unterhaltung nur allzu rasch aufging, wie sehr sie das Wichtigste, Nächste immer übergang, um sich vom Entfernten, geheimnisvoll Ungreifbaren, vom Unwirklichen begeistern zu lassen. In allen Liebessachen war sie so unerfahren wie ein dreizehnjähriges Kind. Und mit Kinderaugen starrte sie ihn an, wenn er im Rahmen eines Gespräches über Dichtung oder Malerei solche Fragen des Lebens berührte. Erstaunt, fast befremdet darüber, daß man ihr Dinge anbot, von denen sie nichts verstand, sprang dann ihr Blick ihn an, um gleich darauf gelangweilt abzuschweifen; wie eben Kinder tun, wenn sie sich von den anspruchsvollen Reden der Großen belästigt fühlen. So war er auf Grund ihres unzugänglichen Wesens eine Weile dem Verdacht verfallen, daß sie lesbisch sei, und er hielt es für richtig, sie danach zu fragen. Er brauchte lange, bis er nicht nur begriff, sondern auch glaubte, daß sie keine

Ahnung hatte, was das war. Doch die Gedichte der Sappho kannte sie auswendig. In eigensinniger Stummheit saß sie bei solchen Gelegenheiten seiner Verwunderung gegenüber, bis er sich faßte und ihren Unmut durch raschen Themenwechsel zu vertreiben suchte.

Doch gerade das, was andere Männer vor und neben ihm sich zurückziehen ließ, gerade ihre ahnungslose, zuweilen fast hochmütige Unberührtheit war es, was ihn mit wachsender Leidenschaft zu ihr hinzog, da ihre kindhaft freundliche, immerzu schuldlos mit dem Feuer spielende Gegenwart alle seine Wunden mitleidlos aufriß. Und es dauerte nicht lange, da hatte er mit dem egozentrischen Blick des Verlorenen erfaßt, daß dies die Rettung war. Und mit dem unbedenklichen Willen dessen, der seine gefährliche Lage kennt, begann er dieses Rettungsmittel zu ergreifen, ohne etwas anderes als sein eigenes Heil dabei überhaupt noch in Erwägung zu ziehen.

Er ging dabei, seiner außergewöhnlichen Klugheit gemäß, mit außergewöhnlicher Umsicht vor. Er hatte in Erfahrung gebracht, daß sie Gedichte schrieb. Und er sagte ihr, als sie ihm auf sein Verlangen diese heimlichen Versuche vorlegte, als erster mit Überzeugung, daß sie eine Dichterin sei. Mit Überzeugung gewiß, denn er hatte einen sicheren Blick für das Beginnende. Doch mehr noch mit der Absicht, sie, ohne daß sie dies selbst bemerkte, sich zu verbinden, zu sich heranzuholen. Einmal stellte er ihr die Frage: „Was möchtest du, daß dir mehr gelänge, das Leben oder das Gedicht?“ Und ohne Zögern, fast verwundert darüber, daß das eine Frage sein könne, die sich möglicherweise verschieden beantworten lasse, antwortete sie leichthin: „Das Gedicht natürlich.“ Seit diesem Tage wußte er, daß es, wenn überhaupt, nur einen Weg gab, sie zu gewinnen: den über die Literatur.

So begann er denn vor allem über die Dichtung der Gegenwart mit ihr zu sprechen, deren Hauptanliegen er in der unbedingten Erhöhung der Kunst über die Wahrheit sah. Seinem überlegenen Blick für das Interessante und Problematische überall konnte es nicht schwerfallen, ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, indem er sich mit ihr in die Geschäfte der Dichter vertiefte. Da er Schauspieler nicht nur von Beruf, sondern gleichsam von Natur war, hätte es ihm ebensowenig ausgemacht, sich speziell an Plastiken des Peisistratos, an den schönsten orientalischen Teppichmustern des soundsovielten Jahrhunderts oder den letzten Ergebnissen moderner Tiefseeforschung interessiert und darüber unterrichtet zu zeigen. Und wirklich, sie war eine dankbare Zuhörerin, sie verlor von seinen Reden kein Wort, und er bemerkte, wie sie nie genug davon bekommen konnte; wie sie sein Fortgehen zu bedauern und sein Kommen mit Ungeduld zu erwarten schien. Das Experiment schien zu gelingen. Die Freude an seinem Besuch, die er in ihrem Gesichte las, konnte immer weniger von ihr verborgen werden, die Unruhe, wenn er sie zu verlassen sich anschickte, auch nicht. Und zuweilen geschah es schon, daß sie im Eifer des Gesprächs über einen Vers, einen Satzteil oder ein einzelnes Wort in ihren Arbeiten, das es zu ändern galt, ihre Hand auf seine Schulter legte oder ihre dünnen Arme vertrauensvoll um seinen Hals schlang.

Doch seine Ungeduld wuchs mit den wachsenden Zeichen ihrer Zuneigung.

Immer deutlicher spürte er, daß bei ihr alles auf das Träumerisch-Passive eingestellt war. Daß alles auf das behutsamste Weitergeführtwerden ankam. Und es war nicht seine Schuld, daß seine eigne Krise im Zeichen eines äußersten crescendo stand. In den vergangenen Jahren hatte er geschwiegen. Sein Verlangen aber, seine wirkliche Not, die Unschuld, die ihm einst auf so schockierende Weise verweigert worden war, einmal doch, an einer einzigen Stelle zu brechen, war stetig hinter der kühlen Maske gewachsen; täglich steigerte es sich jetzt an Bettinas sicherer, unantastbarer Gegenwart. Und gewohnt, die eigne Seele mit den unnachsichtigen Scheinwerfern der Selbstanalyse abzuleuchten, wußte er bald, daß ihre Unschuld ihr Verhängnis war. Daß er, was irgendein Dämon in ihm seine „Heilung“ nannte, nur auf Grund einer Katastrophe erreichen konnte – und daß er schon bereit war, auch das Katastrophale zu bejahren.

Es kam der Tag, an dem Bettina zum ersten und einzigen Mal in ein Geschehnis verwickelt werden sollte, das nicht, wie sonst immer ihre Erlebnisse, weil sie sie unbewußt immer zu begrenzen verstand, ein bloß beginnendes war, sondern das sie auf eine furchtbare Weise festlegte und ins Endgültige zwang. Es kam der Tag, an dem sie das, was alle meinten, wenn sie „Liebe“ sagten, erfahren sollte ohne ihren Wunsch, ohne den Schutz der Nacht und ohne die Wärme und den Duft des Sommers: denn es war ein weißer, kalter Dezembertag.

Sie hatten sich zu einem größeren Spaziergang durch die breiten, verlassen Platanenalleen zusammengefunden, die zum Vale of Health hinausführten, einem Parktal, in das im schlimmen Pestjahr Londons die Bewohner der City flohen und das sich in sanftem Hügelspiel zur Stadt hinunterneigt. Und nichts an dem Beginn dieses Tages ließ Bettina erraten, was er für sie bereithielt. Abends wie eine ferne Leuchtturmküste heraufschimmernd, lag die Stadt an einem solchen Morgen wie in einem Abgrund, von einem grünen Nebelsee überwoben, in dem, so hörte es sich an, die läutenden Glockentürme spazierengingen, bald nah, wie auftauchend, bald weit, wie unter den Meerwäldern Vinetas. An solchen Wintertagen schmolzen die Farben in das durchlässige Grau chinesischer Tuschen hinüber. Häuser, Fassaden, Buschgruppen hauchten gleichsam ihre Tönungen aus, die wie ein zarter Pelz die Konturen umflimmerten, oft nur wie Widerschein durch die Luft dunkelten. Die räumliche Stufung des Geländes wurde dadurch zugleich betont und seltsam aufgehoben, so daß alles das überaus Zerbrechliche einer Spiegelung annahm. Jeder Ton löste so ein Zittern aus in der luftbildhaften Zerstörbarkeit der Wiesen, der Gartenmauern und alten Wipfel. Die Vogelstimmen hatten die Stille von Lichtflecken. Wie unverläßlich selbst der dunkle Rundteich unten, und wie verlassen. Gegenüber führten Schlängelwege auf einen Hügel mit zahlreichen Bänken, auf denen im Sommer in eigentümlich verwilderten Schlafstellungen einsame Bücherleser saßen oder Paare, die in den Golddunst blickten. Jetzt waren die Bänke leer, aber ein wenig abseits hockte ein Hund, wie ein ägyptischer Tier-Gott aufrecht lauschend. Oder war es ein alter Zierstein? Etwas ferner saß ein zweiter Hund und dort ein dritter. Das unbewegliche

Schauen der dunklen Hunde teilte eine mythische Erregung mit. Sie wachten wie Grenzgötter an den Vor-Ebenen einer unbetretbaren Landschaft. Sie gingen langsam und blieben, ihrer Gewohnheit gemäß, häufig stehen, um ihre Gespräche, die sich um Kunst und Landschaft drehten, eindringlicher durchzuführen. Doch je weiter sie kamen, um so stiller wurden beide, wenn auch beide aus einem anderen Grund.

Er hatte ihr am vergangenen Tag vorgeschlagen, ihn zu heiraten. Es war sein letzter Versuch, die Katastrophe zu umgehen. Ein nicht ganz aufrichtiger Versuch vielleicht, weil er vorher wußte, daß er scheitern werde. Denn es gab keine Stelle ihres Wesens, die es ihm wahrscheinlich gemacht hätte, daß sie darauf einginge. So gewiß sie ihn liebte seit ihrer ersten Begegnung an jenem Festabend, so gewiß war es, daß sie zögerte, das reine Gefühl, das sie in ihrem Innern leben und wachsen wußte, durch eine Geste diesem Innern zu entreißen und der „Welt“ anzuvertrauen. Es war der Traum von Liebe, den sie nicht opfern wollte, um das zu erfahren, was die Welt unter Liebe verstand. Und die Art, wie sie seinen Antrag, geängstigt, fast für ihn ob einer solchen Idee in Verlegenheit geratend, aufnahm und verstört beiseite schob, hätte ihn verletzen müssen, wenn sein geheimes Elend ihm die Möglichkeit gelassen hätte, so etwas wie Kränkung noch zu empfinden.

Sie war auch jetzt abwesend. Die Geschichte des Gedichts, so sann sie ihren vorhergehenden Gesprächen nach, während an ihrer Seite die Verzweiflung zum Äußersten kam, und er seine scheinbaren Bemühungen, das Unheil zu verhindern, aufgab, hat die Landschaft gleichsam in worthafte geistige Einheiten zerlegt, so daß wir Hügel, Feldweg, Mauer, Fluß und Busch wie verständliche Mitteilungen lesen. Wer einmal als Leser in jenem seltenen Zusammenklang von Zeile und ganz enttrübter Aufmerksamkeit in sich aufgenommen hat, wie der Mond im Gedicht Claudius', wie der Brunnen oder das Feld bei Eichendorff erscheint, muß der nicht das Sehen verlernen? Denn sogleich drängen sich die überlegenen Bilder des Dichters auf, und unsre Bildkraft erliegt der Magie des echten Kontaktes, der Ding und Dichter einmalig zusammenschloß. Doch bleibt uns der Genuß eines feineren Buchstabierens, gleichsam eines Spiels mit kostbaren Steinen. Das Sehen des gebildeten Geistes, des historischen Menschen gleicht einer aus lauter Zitaten zusammengesetzten Einlegearbeit. Der moderne Dichter, es bleibt ihm keine andere Wahl, muß dieses Sehen in angemessener Aussage einfangen. Friedrich Schlegels Vorstellung vom romantischen Gedicht als einem „Würfelspiel mit Begriffen“ meinte genau das, und so liegt das ästhetische Programm der Romantik immer noch vor uns.

Sie sah ihn gar nicht, während sie so sann. Sie sah mit den glänzenden Augen an ihm vorbei auf den See. Sie bemerkte nichts von dem, was mit ihm vorging. Und erst als er plötzlich von hinten in ihr Haar faßte und mit einem einzigen, unwiderruflichen Griff ihren leichten Körper umschlang und in den Schnee legte, erkannte sie die Verzweiflung und den wilden Irrsinn in seinen Augen und öffnete die eigenen weit und stürzte ohne irgendeine Hilfe und irgendeinen Trost in die Wirklichkeit hinab, vor der sie so lange geflohen war. Sie

war wie tot. Sie sah einen Kreisel, bunt und groß, von einem dünnen Seil gepeitscht, auf grauem Pflaster sich drehen, immerzu, immerzu, sah ihn kleiner und kleiner werden, bis er nur noch ein Punkt war, ein winziger Punkt, verrückt und verloren über die verrückte und verlorene Erde hüpfend, und dann langsam größer werden und größer, riesengroß vor ihren riesigen Augen stehnbleiben und umfallen, und auch ihr rasendes Herz stand still, und ihr noch einmal eigensinnig erhobener Kopf fiel hintenüber in den Schmutz der winterlichen Welt. Das Leben, das so lange vernachlässigte und verschmähte, hatte sich gerächt. Es hatte, da sie sich ihm nicht freiwillig ergab, sie hinterücks überfallen. Und so hatte sie in ein paar Minuten alle Stationen der Liebe, die sie so lange versäumt, überspringen müssen -: und war eine Mutter geworden, ohne je von einem Manne geküßt worden zu sein . . .

Sie stand auf und öffnete das Fenster. Ihre Augen liefen, zwei dunkle, verlorene Vögel, mit Füßen nackt und allein über die weißen Tulpenbeete am Leicester Square. Das Wetterleuchten der Lichtreklamen hauchte über ihre Hände, doch ihr Gesicht lag im Dunkeln und im scheuen Duft der Rhododendren. *Ich liebe meinen Ali*, sprühte eine grüne Flammenschrift, und dahinter dehnte sich die Felsenwüste, das désert rocailleux, das Baudelaire in der Insel der Cythera beschrieb: die große Stadt. Venus als Calypso hätte die klassische Antike nicht begriffen. Doch so erschien sie nicht erst im romantischen Gedicht. In der gotischen Parabel Meister Gottfrieds herrschte sie schon als gespenstige Minne, als süße Hexe in der Purpurgrotte und hielt Tristan und Isolde auf kristallnem Bett in heillosem Bann. Es war die Venus chrétienne, von der Huysmans sprach, die große Hure, der Stadtgott der Babelstätten.

Sie strich das Haar aus der Stirn und drückte den Kopf an die Scheiben. Ist es wahr, dachte sie, daß dies alles mit mir geschehen ist und daß ich dennoch heute an diesem Fenster stehe und lebe, wie jeder lebt? Ist es wahr, daß ich festsaß wie in einem Schacht, verloren und verbannt wie im Erdinnern ein Tier, das keinen Mut und keine Kraft mehr hat, ans Licht zu kriechen, weil es gar nicht mehr weiß, wo denn so etwas wie Licht ist? Ist es denn wahr, dachte sie, daß es keine Schwestern und keine Freunde mehr gab, so, daß sie alle nicht etwa plötzlich der Erdboden verschluckt hatte; vielmehr daß sie ihrer Wege gingen, aßen und tranken wie immer, ihre Geschäfte wie immer trieben, nur dies alles mit abgewandtem Gesicht, das Geschehene mit eisiger Hartnäckigkeit zerschweigend, bis es wirklich ungeschehen schien und auch ihre Nächte nicht mehr beunruhigte, noch weniger ihre Tage belästigte -: denn sie hatten ja alle irgend etwas zu tun.

Sie öffnete einen Koffer und zog eine Mappe mit der Aufschrift „Translations“ hervor.

Nicht irgendeine Drohung, dachte sie, nicht die Verachtung oder der Spott der Welt ist es, an der wir zugrunde gehen. Es ist ihre furchtbare Gleichgültigkeit gegenüber den Leiden.

Sie schlug den Deckel auf, nahm das oberste Blatt heraus und begann prüfend zu lesen:

*Über Leiden waren sie niemals geteilter Meinung,
die Alten Meister: Wie gut sie wußten,
wie es für sich ist und einfach stattfindet,
während irgendeiner ißt oder ein Fenster öffnet oder gerade vorbeigeht;
wie immer, wenn die Alten in bänglichem Aufbruch
auf die wunderbare Ankunft warten,
Kinder da sein müssen, die das nicht sonderlich wünschten
und Schlittschuh laufen auf einem Teich am Waldrand:
Niemand vergaß die Meister,
daß man an Straßenecken foltert oder auf unsauberen Plätzen,
wo Hunde eben wie Hunde herumstehen und des
Quälers Pferd, hinten an einem Baum,
gleichgültig scharrt.*

*Breughels IKARUS zum Beispiel: Wie alles sich
müßig von dem Unheil abwendet; der Pflüger hörte wohl
den Aufprall, den einsamen Schrei,
aber für ihn stand nicht viel auf dem Spiel; die Sonne schien,
wie sie mußte, auf die weißen Beine, die im grünen Wasser verschwanden;
und das Prunkschiff, das freilich etwas Erstaunliches sah,
einen Knaben, der vom Himmel fiel,
hatte irgendwo anzukommen und nahm ruhig seinen Weg.*

Sie schloß die Mappe und trug sie in den Koffer zurück.

Wenn ich nur einen Vater hätte, dachte sie, daß ich sagen könnte: Vater, Vater!

Sie griff hinter sich und bekam eine andre Flasche zu fassen: Whisky auch jetzt, doch von anderer Art: Red Label mit der sanften, feurigen Seele, und sie dachte an Gabriel, während sie behutsam den Becher füllte. Und sie dachte so: es kann sein, daß ich weitergelebt hätte, auch wenn du nicht gekommen wärst, denn das Leben will nicht fortgeworfen, sondern gelebt sein. Es kann sein, daß ich sterben muß, obwohl es dich gibt, denn dies alles war vielleicht ein wenig zuviel. Gewiß ist beides nicht, aber gewiß ist, daß ich das Grün der Wiesen, wenn der Frühling kommt, wieder ertrage, daß ich wieder an einem Wasser sitzen und ruhig darüber hinsehen kann, ja, daß ich all das, Wiesen und Weiher und Bäume, Kinder bei stummen Spielen und Kirchen in hellen Abenden, leere Plätze an Sonntagen und Häuser, die in der Sonne stehn und sich fürchten im Licht, daß ich all das eigentlich zum ersten Mal sehe. Daß ich, obwohl ich weiß: dies alles ist nicht gut, bei den Dingen, gleichsam mit ihnen aushalte, was von ihnen auszuhalten ist. Und daß das allein, wenn ich noch lebe, mein Leben ist, so, daß ich für mich nichts mehr bin, daß ich mit

den Bäumen wachse und mit den Straßen träume nachts, wenn sie leer sind und alle die gleiche Hoffnung haben auf einen Wanderer, der sie nur überquert, um in die nächste einzubiegen, die er ebensoschnell wieder verlassen wird. Man sollte den Straßen ihre Hoffnung nicht nehmen, man sollte sie träumen lassen, man sollte . . .

Sie hob das Glas an den Mund und tastete sich behutsam an ihr Inneres heran . . .

Er kam aus New York, und seine Augen hatten die Farbe des Meeres, das ihn zurückgebracht, wie es ihn einst hinübergetragen, als die Menschen, in deren Land er, so lange er denken konnte, gelebt hatte, ihn plötzlich als einen Fremden gezeichnet und hinausgewiesen hatten, weil er nicht ihres Blutes war. Sie waren ein Volk von Bürgern, sie taten sich etwas darauf zugute zu wissen, wohin sie gehörten; und es war gerade das Wesen seines Volkes, daß es das nie gewußt hatte. Sie bedachten nicht, daß sie einen nicht unbeträchtlichen Teil der Werte, auf die sie so stolz waren, gerade diesem verstreuten Volke verdankten, dessen Heimatlosigkeit und hohes Alter einen Grad von Intelligenz, von einer feinen, fast krankhaften Klugheit in seinen Kindern erzeugte, die dem Bürger, der nie sein Haus verläßt, auch nie erreichbar ist. Ihre Undankbarkeit ließ sie das vergessen. Wobei ihre schlimmste Erfahrung diese war, daß die feinen und sanften Fremden immer noch fein und sanft blieben, daß sie sich in keiner Lage gemein machten und nie zurückschlügen, worauf man wartete und um dessentwillen man ihnen manches verziehen hätte. Nein, sie wehrten sich nicht. Sie ließen sich totschlagen oder gingen mit den demütigen Schritten der Überlegenen ihrer Wege in ein neues, fremderes Land.

So war auch er gegangen und hatte zwölf Jahre in dem fremden, weiten Land gelebt. Und diese Weite, die großen Entfernungen, die Einsamkeit der Leute, die in den riesigen Käfigen der Städte, und die Verlassenheit derer, die in den kleinen Häusern entlang den endlosen Landstraßen lebten, all die Verlorenheit und all das Licht, das war es, was er mitbrachte, als er wiederkam, um in der englischen Hauptstadt vor den Ohren der jungen Schauspieler die dramatische deutsche, englische und amerikanische Literatur zu betrachten und zu vergleichen. Und Bettina kam und hörte seine Worte, die alle, von welchem Gegenstand sie auch ausgingen, das gleiche, unerschöpfliche Thema behandelten: das Geheimnis der Verwandlung.

Zu der Zeit, als sie Gabriel zum erstenmal begegnete, stand Bettina außerhalb aller menschlichen Beziehungen. Sie hatte Stunden, zumal gegen Abend und Morgen, wo sie sich selbst nicht mehr für ein menschliches Wesen hielt, wo ihre Selbstentfremdung einen Punkt erreichte, an dem sie sich dabei ertappte, ihr Ich wie ein Gegenüber, ein gegenständliches, ein mehr oder weniger von ihr entferntes Ding zu beobachten. Wie ein Glas sah sie sich vom Rand eines Tisches fallen, unfähig, einzugreifen und das Aufschlagen auf dem Boden, das Zerschlagen zu hindern. Sie betrachtete die Scherben eine Weile, ihre ver-

schiedenen Formen und das Schillern der Bruchstellen, Gegenstände, ganz von ihr abgelöst, mit nachdenklicher Kälte.

Das waren die ruhigeren Stunden. Niemals aber kam ihre Verlorenheit ihr mehr zum Bewußtsein als dann, wenn die Verwirrung ihrer Seele jene äußersten Grade erreichte, wo sie auf ihre Umwelt übergang und sie überall von außen her bedrohte. So erwachte sie oft um Mitternacht von einem furchtbaren Sturm. Sie stand auf, schloß das Fenster und rückte Stühle vor die Tür. Umsonst, das Rütteln und Rappeln ging weiter. Sie zog die Decke, unter der sie fast erstickte, weit über den Kopf, aber sie hörte Tür und Fenster wieder auffliegen und den Wind in ihrem Zimmer hin und her, hin und her rasen, und am Morgen, wenn sie sich endlich aufzusetzen wagte, erstarrte sie vor der wilden Verwüstung überall und brauchte Stunden, um die übereinandergefallenen Gegenstände aufzurichten und die nötigste Ordnung zu schaffen.

An einem solchen Morgen aber war es, daß sie sich mitten zwischen die Bilder, die von den Wänden gestürzt waren, auf den Boden setzte und die ersten Szenen ihres ersten Theaterstückes schrieb.

Am Tag zuvor hatte sie Gabriel zum ersten Mal gehört.

Er sprach über das Thema, das, wie er herausgefunden hatte, Mittelpunkt aller modernen Dichtung war, und in dem, wie er nachwies, das dichterische Wesen überhaupt sich begriff. Denn waren nicht von jeher die Dichter im Zeichen der Jungfrau geboren? War es nicht deshalb, daß sie sich jeder Bindung, jeder besonderen Nähe angstvoll erwehrten? War es nicht deshalb, daß sie sich weigerten, eindeutig ‚Eigenschaften‘ anzunehmen, einseitige ‚Entscheidungen‘ zu treffen und endgültige ‚Erlebnisse‘ zu haben (alle nachromantischen Dichter von Rang hatten sich vor dem ‚Erlebnis‘ gehütet)? Und war es nicht deshalb, daß sie jeden Versuch, sie zu Charakter, Entscheidung und Erlebnis zu verleiten, als unrechten Eingriff, als böse Verführung, ja mehr: als brutale Vergewaltigung – ihres eigenartigen Wesens nämlich, das das Wesen der *VIRGO* war – empfinden mußten? Unbestimmt und unbestimmbar mußten sie die Wirklichkeit bestehen, um die Möglichkeiten zu allem, was war, in sich zu vereinen; um zu sein, was sie sein mußten nach jenem unerbittlichen Gesetz, dem sie unterstanden: das Nichts des Geöffnetseins für alles. Wie Schauspieler hatten sie vorübergehend alle Rollen anzunehmen, hatten mit den Furchtsamen feige, mit den Gerechten gerecht und mit den Schuldbeladenen schuldig zu sein, scheinbar dies alles und in jedem Augenblick um den Schein wissend, so, daß das Spiel zwar immer ein gefährliches war, daß es sich aber nie zum Äußersten kommen ließ, nie in sein Gegenteil, den Ernst, den tödlichen, umschlug. So waren sie Abenteurer und Wächter zugleich: überall umherstreifend und vielem sich zugesellend und doch Tag und Nacht auf der Hut, wissend, daß es etwas zu verlieren gab, was unwiederbringlich war und was ihnen alles verbürgte, dessen sie bedurften: ihre Einsamkeit in allem Kontakt und die Möglichkeit, sich stets aufs neue zu verabschieden. Verändert ließen sie die Gegenstände ihrer Begleitung hinter sich zurück, verwandelt gingen sie selbst aus allen Begegnungen hervor, aber sie verloren sich nicht an jene Gegenstände. So wie sie jede Gegenstandshörigkeit, jede

Gegenstandstreue, den kopistischen Ehrgeiz für ihre Arbeit verachteten, der ihnen die Kunst immer ein wenig im Sinne des Kunststücks aufzufassen schien, ihr gleichsam taschenspielerhafte Absichten unterschob; wie sie immer in der besonderen Weise ihres Sehens schon die Dinge verwandelten und sich der Verständlichkeit ihrer Aussagen und dem möglichen Beifall des Publikums gegenüber gleichgültig verhielten: so ließen sie sich auch zu jener anderen Treue, der des Bleibens, nicht zwingen. Und jeder Versuch, sie dem einen oder anderen endgültig zu verbinden, jeder Plan, sie dem Ganzen, das sie nun einmal in ihrem schwachen Einzeldasein auszuleben hatten, untreu zu machen, mußte an der eigensinnigen, unverführbaren Haltung scheitern, mit der sie sich immer wieder auf ihr Wesen besannen und sich, wie in ein schützendes Haus, darin zurückzogen. Denn man konnte sie wohl überraschen und ihnen Gewalt antun. Aber der Vergewaltigung folgte nie die eigne Hingabe, sondern eine *RENOVATIO VIRGINITATIS*, die, wie immer das Wunderbare, aller Gewaltsamkeit überlegen war.

Was die Liebe anging – konnten sie lieben? Auf den ersten Blick schien es unwahrscheinlich. Und gewiß war, daß sie nichts von jener Form der Liebe verstanden, die „Glück“ meint und „Besitz“. Aber es gab eine andere Art der Liebe, von der die Dichter wußten. Ihr Bereich war nicht die Öffentlichkeit, auch nicht das Offensein zwischen zweien, die die Liebe betraf. Ihr Land war das Geheimnis, die nie ermüdende Verhüllung, so, daß nicht einmal die Geliebten der Liebe je gewiß waren. Und auch die Liebenden *hatten* das Geliebte nicht. Sie wußten es nur in der Welt: vielleicht als einen Schwan, der irgendwo einsam durch ein Wasser zog, vielleicht als einen wunderbaren Fisch, der in der Tiefe des Meeres schlief und nur dann auftauchte, wenn die Lieder kamen. Denn ihre Lieder, das waren die Umarmungen dieser Liebenden, und indem sie in ihnen das Geliebte lobten, erreichten sie es, immer und immer wieder, und vereinten sich mit ihm.

So sprach Gabriel, und das war der erste Tag, an dem Bettina das Geschehene nicht mehr nur fassungslos und feindselig anstarrte. Es kam ihr die Erkenntnis, daß gerade ihre Verlorenheit in der Welt ihre Einsicht in diese Welt ermöglichte. Dies schien ein merkwürdiges Gesetz zu sein, daß sie dem allein ihre Geheimnisse verriet, den sie aufs nachdrücklichste verstoßen hatte. Und wenn Bettina seit der ersten Vorlesung Gabriels sich mit diesem Gesetz zu beschäftigen begann, so sollte sie, es für sich anzunehmen, erst an jenem Tag lernen, als ihr Lehrer, einige Jahre später, sich von seinen Hörern für immer verabschiedete. Er hatte einen Ruf an ein anderes Institut angenommen und würde in wenigen Wochen die Stadt verlassen müssen.

Sie stand auf und verließ den Hörsaal und das Haus. Ich will fortgehn, dachte sie, ich will weit fortgehn. Langsam lief sie an den weiten Rasenflächen entlang, an dem Haus vorbei, in dem Gabriel in der vergangenen Zeit die jungen Schauspieler zuweilen empfangen und bewirtet hatte. Hinter dem Haus und zu seinen Seiten breiteten sich Trümmerfelder aus, die der Krieg hinterlassen hatte und auf denen wildes, buschiges Strauchwerk wuchs. Sie waren Bettina immer wie die Zeichen der bösen „männlichen“ Welt erschienen, Zeichen von

Gewaltsamkeit, die das kleine, friederfüllte Haus in ihrer Mitte zu dämpfen und zu beruhigen schien.

Der schmale, pappelbestandene Weg wand sich durch den sanften, windlosen Julimorgen, überquerte eine Straße und kletterte auf der andern Seite einen Hügel hinauf. Der war aus großen Trümmern entstanden, die die Wiesen und sauber gezogenen Wege heute völlig verbargen und von denen niemand etwas ahnen konnte, dem die Gegend nicht von früher her vertraut war.

Sie spürte plötzlich Herzklopfen, für das sich inmitten der stillen, friedlichen Umwelt keine Ursache finden ließ. Na, dachte sie, ich werde wohl noch über diesen Hügel hinwegkommen. Sie blickte nicht hinter sich. Es sieht doch fast so aus, als ob man über alles hinwegkommen kann. Wahrscheinlich kann man auch über das, was man nie hatte, hinwegkommen. Auch über das, was fast zu schlimm ist, als daß man darüber hinwegkommen könnte. Auch wenn etwas so schlimm ist, daß man gar nicht mehr weitergehn will, kann man weitergehn und darüber hinwegkommen. Man kann sogar darüber hinwegkommen, nicht zu jemandem hinzulaufen und sich an seine Hand zu klammern, wenn man weiß, daß weder das Hinlaufen noch das Nicht-Hinlaufen etwas daran ändern wird, daß er weggeht.

Sie war auf der Spitze des Hügels angekommen und hatte nun auf der andern Seite die weite Wasserfläche vor sich, auf der langsam, langsam ein paar Segelboote hintrieben. Man konnte nicht absehn, wie sie je wieder ans Ufer kommen sollten; denn im Augenblick sah es aus, als ob es so etwas wie Wind gar nicht gäbe, und sie dachte: wenn sie nun überhaupt nicht mehr zurückkehrten, wenn sie sich einfach sinken ließen, bis auf den Grund, wo wunderbare Fische, die man hier oben nie zu sehen bekam, herumschwämmen und wo alles, Steine und Muscheln und Menschen, keine Stimmen mehr hätten, mit denen sie einander Hoffnung machen und einander verletzen könnten? Sie würden einfach dort liegen und still sein. Und dort würde es nicht mehr so sein, daß Bettina entweder ganz allein sein müßte und Gedichte machen könnte oder nicht. Es würde überhaupt keine Bettina mehr geben, denn sie würde so lange gesunken sein, bis das Wasser sie ganz verändert hätte. Und vielleicht würde sie sogar so schnell und so tief sinken, daß das Wasser sie zerreißen würde, alles von ihr, bis gar nichts mehr von ihr übrigblieb, nichts als ein wenig Sand am Grunde des Sees, von dem niemand mehr etwas weiß.

Doch dann sah sie über sich, was, wie ihr schien, niemals, auch nicht im Traum, je wieder anders aussehn würde: den Himmel, diesen Himmel, unter dem sie, verloren und furchtsam, immer wieder stürzen und aufstehn und über die brennende, rätselvolle Erde hinfliehn sollte. Diesen Himmel, diese glatte, unbewegliche blaue Maske, hinter der sich alles verbergen konnte, hinter der sich aber viel wahrscheinlicher nichts verbarg. Wie aber dringt man je in die Windstille eines solchen Daliegens? dachte sie. Ich bin so unruhig; aber das alles ist mit meiner Unruhe nicht zu ‚beruhigen‘, es frißt sich tiefer ein. Soll ich denn mit jedem Schmerz, den mir Ichweißnichtwer zumutet, auferlegt oder, wie man das sonst nennen soll, zur ‚Prüfung‘ schicken muß, in dieser

merkwürdigen Gleichgültigkeit bestärkt werden, die ich da überall um mich und über mir spüre und in der ich wohl jenen Versteinervorgang zu erkennen habe, dem die Seele, die sich allzu starkem Druck ausgesetzt sieht, sich nicht entziehen kann?

Sie legte sich auf den Rücken, mitten ins Gras, das Gesicht zur Seite gekehrt, um den Himmel nicht zu sehn und die Erde, diese, wie man doch meinte, nie versagende Zuflucht zu spüren. Die Tränen liefen in ihren Mund und in die Blumen unter ihrem Kopf. Und dann begriff sie, was sie hätte wissen sollen: daß auch die Erde kalt blieb. Nicht spöttisch, nicht irgendwie boshaft, nur so, wie wenn sie dies alles ganz schrecklich belanglos fände. Wie wenn sie spräche: „Was willst du eigentlich? Ja richtig, du glaubst, du brauchst einen Vater. Aber wer sagt dir denn, daß der, den du dir dazu ausgesucht hast, sich nicht vielleicht ganz unfähig fühlt, jemandem ‚Vater‘ zu sein, weil er Belastungen dieser Art nicht erträgt, weil er, wenngleich aus ganz anderen Gründen als du, selbst einen ‚Vater‘ braucht?“

Sie schüttelte heftig den Kopf. Aber ich wollte ihn ja gar nicht belasten, dachte sie. Ich weiß ja, daß man mit dem allem allein fertig oder nicht fertig werden muß. Ich wollte keine Hilfe, nicht einmal einen Rat. Ich wollte nur zu jemandem gehören . . .

Da war es plötzlich, wie wenn sich ein Wind erhob und durch die Bäume und über das Wasser fuhr; denn als sie den Kopf hob, sah sie die Boote unten, unwissend vielleicht, warum und wohin, aber gehorsam fern fort-treiben, und ihre Bewegungen waren wie Worte, leise, aber eindringliche Worte, die auf sie zukamen, je weiter die Boote sich entfernten. „Unschuld“, sagten sie, „- dahin wollen wir Gezeichneten alle: lieber nicht gewesen sein, als auf diese Weise sein. Aber auch Unschuld ist Schuld, dann, wenn wir nicht teilnehmen wollen, wenn wir den ‚Sündenfall‘ nicht spüren, überall, schon in der Morgenröte, mit der ein gleichgültiger Tag seine belanglosen Grausamkeiten beginnt. Wenn wir nicht wissen, daß wir für *alles* verantwortlich sind und nur darum verlorengeln, weil wir den Turm nicht verlassen – weil wir uns nicht verwandeln wollen . . .“

Es schellte. Die Koffer wurden abgeholt, und sie gab alle heraus bis auf den Handkoffer, den sie selbst nehmen wollte.

Es ist Zeit, dachte sie, als sie an das Bett trat und das schwere schlafende Kind vorsichtig in die dünnen Arme hob. Es ist Zeit aufzubrechen.

Sie schloß die Tür und legte sich mit dem Rücken von außen dagegen. Sie sah mit großen, flackernden Augen in die Nacht. Es war kalt.

Das Kind bewegte sich im Schlaf und drohte, zu sich zu kommen. „Schön weiterschlafen“, sagte sie angstvoll. Sie schlang den Schal, der sich geöffnet hatte, fester um den Hals, nahm mit der freien Hand den Koffer auf und ging langsam die dunkle Straße hinab. Und sie dachte an das dunkle zurückgelassene Zimmer, an die Flaschen auf dem Tisch und an die Verse auf dem

weißen Blatt daneben, über denen in klaren, kindhaften Schriftzügen DAS HORN zu lesen stand:

*Hörst du das Horn?
Es rief dich schon als Kind.
Da waren Abende ganz
weit vor Leiden:
So fiel es schwer, von
Tag und Welt zu scheiden,
so leicht fing noch dein leichtes
Herz der Wind.
Da überhörtest du
den fernen Ton.
Seit jener Zeit jedoch
meint er dich schon.*

*Seit jener Zeit
verlorst du Haus und Strand.
Nun ziehen Morgen auf wie
dunkle Schiffe:
O sieh nicht hin, sie
sinken, es gibt Riffe
in diesen Meeren, es gibt
nirgends Land.
Auch du fährst aus und
scheiterst – und im Wind
hörst du das Horn:
Es rief dich schon als Kind.*

MARLEEN SCHMEISSER / DIE ALBERT-LUDWIGS- UNIVERSITÄT ZU FREIBURG I. BREISGAU

Im Juni dieses Jahres feierte die Alberto-Ludoviciana in Freiburg unter weltweiter Anteilnahme ihr 500jähriges Bestehen. Das Jubiläumsjahr – der Stiftungsbrief stammt vom September 1457 – bezieht sich auf die Stiftungsurkunde ihres Gründers, des Landesherrn Albrecht VI. von Österreich. Die Freiburger Gründung fällt in den Beginn der zweiten großen Gründungswelle deutscher Universitäten. Das Fehlen einer im südlichen Reichsgebiet gelegenen Hochschule wird der Hauptantrieb zu ihrer Stiftung gewesen sein; auch Ehrgeiz des Landesherrn, Bedürfnis nach ausgebildeten Beamten und das Interesse der habsburgischen Kaisermacht an einer Hochschule in den österreichischen Vorlanden haben eine Rolle gespielt. Neben dem Territorialfürstentum und dem Kaisertum ist auch die andere große mittelalterliche Autorität, das Papsttum, durch die Bulle Calixt III. von 1455 an der Gründung beteiligt. Der Papst setzte den Bischof von Basel zum Kanzler der Universität ein, während sonst die Hochschule kirchlich dem Konstanzer Bischof unterstellt war. Feierlich eröffnet wurde die Albertina – sie führte diesen ersten Namen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – endlich im Jahr 1460 im Münster durch ihren ersten Rektor Matthäus Hummel aus Villingen, der, dreifacher Doctor der Medizin, Theologie und Jurisprudenz, sich in den vorangegangenen Jahren erhebliche Verdienste um die neue Hochschule erworben hatte. „Die Weisheit hat sich ein Haus erbaut.“ In ihm sollte gegraben werden nach dem „brunnen des lebens, darus von allen enden der welt unversihlich geschöpft müge werden erluchtens wasser trostlicher und heilsamer weisheit zu erlöschung des verderblichen feuers menschlicher unvernunft und blintheit“, wie es in der Stiftungsurkunde hieß. Die Hochschule erhielt „alle Gnaden, Freiheiten und Rechte der Hochschule Paris, Wien und Heidelberg“, wie es für eine wissenschaftliche, weitgehend autonome Korporation im Mittelalter üblich war. Sie hatte eine eigene vom Rektor ausgeübte Gerichtsbarkeit und vielfache Privilegien, wie Abgabe- und Steuerfreiheit. Aus habsburgischem Besitz erhielt sie kirchliche Pfründen. Diese Einkünfte von inkorporierten Pfarreien in den umliegenden Landen, im Breisgau, Elsaß, Schwaben und der Schweiz sicherten Jahrhunderte hindurch ihre Unabhängigkeit und wirtschaftliche Existenz. Üppig waren diese Einkünfte keineswegs, vor allem zu Beginn nicht, zumal weder der recht unbedeutende Albrecht („der Verschwender“) noch sein Nachfolger Sigismund von Tirol („mit der leeren Tasche“) darüber hinaus irgendwelche finanzielle Unterstützung gewährten. Hier gereicht es der Stadt Freiburg zur Ehre, daß sie nach Bestätigung der landesherrlichen Stiftung die Universität jahrelang unterstützte, den Professoren die Gehälter bezahlte, Gebäude bereitstellte und ihr so über den schweren Anfang hinweghalf. Dafür befruchtete die Universität das geistige

Leben der Stadt bis in unsere Zeit. Sie stellte Bürgermeister und Räte, und die Familien von auswärts berufener Professoren wurden für Generationen Bürger Freiburgs. Die Stadt wußte von Anfang an den Wert ihres „Juwels“ wohl zu schätzen und protestierte eifersüchtig gegen die Eröffnung der nahe gelegenen Basler Universität im Jahre 1460.

Die Hälfte der deutschen Universitäten, die zwischen 1300 und 1500 gegründet wurden, sind inzwischen wieder eingegangen. Auch die Albertina kam diesem Schicksal im Lauf ihrer Geschichte mehrfach nahe. Die bedeutendste und lebendigste Periode ihrer mittelalterlichen Zeit – und mittelalterlich in Charakter und Lehre blieb sie bis ins 18. Jahrhundert hinein – war die des Humanismus. Damals wirkte in Freiburg Ulrich Zasius, der die deutsche Rechtswissenschaft reformierte und für Jahrhunderte richtunggebend blieb. Freiburg selbst verdankt ihm die Bearbeitung seiner Stadtrechte. Heinrich Glareanus, der Musikwissenschaftler und Geograph, Gregorius Reisch, der Enzyklopädist, Verfasser der berühmten „margarita philosophica“, Thomas Murner, der Franziskaner, der seine bekanntesten Werke in Freiburg schrieb, wo ihn Maximilian I., der die Stadt sehr liebte, zum Dichter krönte, und der Luthergegner Johannes Eck waren in dieser Zeit Lehrer an der Albertina. Der durch seine Klassikerausgaben bekannte Poet Philipp Engelbrecht besang als erster die Schönheit Freiburgs. Die später als Straßburger Reformatoren bekannten Männer Wolfgang Capito, Kaspar Hedio und Jakob Sturm studierten im Schatten des Münsters und wirkten auch als Dozenten; ähnlich wie auch Geiler von Kaisersberg, der Prediger, und Jakob Wimpfeling. Selbst Erasmus hatte sich für einige Jahre nach Freiburg zurückgezogen, wo er Mitglied des Senats wurde, ohne jedoch Vorlesungen zu halten.

Die spätmittelalterliche Universität bot ein andersartiges Bild als die moderne. Ihre Freiheit bestand in ihren wirtschaftlichen und juristischen Privilegien gegenüber dem allgemeinen Recht. Eine „akademische Freiheit“ der Forschung und der Lehre, wie wir sie seit dem 19. Jahrhundert als das wesentliche Kennzeichen einer Universität betrachten, gab es noch nicht. Die Grenzen der wissenschaftlichen Forschung waren streng, wenn auch nicht allzu eng gezogen. Wissenschaft bestand vor allem in Lehre und Auslegung der antiken und kanonischen Schriftsteller. „Studieren im mittelalterlichen Freiburg war lehrendes Lernen traditioneller Schulweisheit“ (Heimpel). Der Student mußte zunächst die Artistenfakultät, die Vorläuferin unserer heutigen philosophischen Fakultät, durchlaufen, um nach Erlangen eines ersten Grades (magister artium) in eine der drei höheren Fakultäten, Theologie, Jura oder Medizin aufzusteigen. Neben den Vorlesungen, in denen wirklich vorgelesen und aus den anerkannten Schriften „expliziert“ wurde, standen die Disputationen im Mittelpunkt wissenschaftlicher Tätigkeit. So hatte der erste Rektor Matthäus Hummel in Pavia zweiundzwanzig Sätze aus allen Fakultätswissenschaften öffentlich verteidigt und seinen Ruhm dadurch befestigt. Außerdem gab es Repetitionen in Grammatik, Dialektik, Rhetorik und mancherlei Übungen. So stieg der Student von Stufe zu Stufe, zugleich lehrend und lernend. Infolge des wesentlich geistlichen Charakters der Universität – Lehrer und

Schüler waren größtenteils Kleriker – bürgerte sich gegen Ende des Mittelalters die Anschauung ein, daß Professoren wie Studierende ehelos zu sein hätten. 1581 wurde es sogar den Lehrern der Artistenfakultät, die teils Laien waren oder als Kleriker oft nur die niederen Weihen hatten, verboten zu heiraten. Ausnahmen gab es zwar immer, aber von besonderer Bedeutung wurde diese Frage in bezug auf das Rektorat. Lange Zeit konnten keine Verheirateten oder gar „bigami“ (die zum zweitenmal Verheirateten oder die mit einer Witwe Verheirateten) zum Rektor gewählt werden. Da infolgedessen unverhältnismäßig oft Theologen als Unverheiratete das Rektoramt bekleideten, bemühte man sich in langjährigen Verhandlungen um einen Dispens des Papstes, der von Papst Pius V. auch ausgestellt wurde. Die Gepflogenheiten waren übrigens an den damaligen Universitäten verschieden: in Wien verfuhr man auch ohne päpstliche Erlaubnis sehr großzügig, während in Ingolstadt bis ins 17. Jahrhundert ausschließlich unverheiratete Kleriker das Rektoramt innehatten. Merkwürdigerweise scheint das päpstliche Privileg in Freiburg zeitweise wieder in Vergessenheit geraten zu sein, so daß Ende des 16. Jahrhunderts die alte Streitfrage wieder einmal auftauchte. Verheiratete sich ein Student, schied er aus der Jurisdiktion der Universität aus und wurde „städtisch“.

Leben und Lernen der Scholaren spielten sich in den „Bursen“ ab. Für etwa 200 Studenten Wohnung zu bieten, war für das mittelalterliche Freiburg ein ähnliches Problem, wie es heute die Unterkunft von 7000 Studenten ist. Insbesondere den Ärmeren, die nicht jeden Preis zahlen konnten, wäre ohne Einrichtung dieser Bursen mit Verpflegung und Wohnung für geringes Entgelt das Studium verschlossen geblieben. Die Bursen, eine Art mittelalterlicher Studentenheime, wurden von der Universität eingerichtet und unterstanden der Leitung der Artistenfakultät, die für die Verwaltung, den Bau und den gesamten Betrieb zu sorgen hatte. Bald wohnten nicht nur die minderbemittelten Studenten dort, sondern es herrschte Bursenzwang, d. h. jeder Schüler der Artistenfakultät war verpflichtet, in der Burse zu leben. Neben ihrer wirtschaftlichen und sozialen Seite hatte die Einrichtung der Bursen vor allem einen erzieherischen Sinn, denn das Alter der Schüler in der Artistenfakultät, die größtenteils den späteren Gymnasien entsprach, lag zwischen 14 bis 17 Jahren, so daß strenge Aufsicht geboten schien. Und streng war das Reglement in der Tat. Der Gehorsam stand an oberster Stelle, das Zusammenleben hatte durchaus klösterlichen Anstrich, waren doch die Hochschulen einst überhaupt aus Kloster- und Domschulen hervorgegangen. Dort, wo heute die wieder aufgebaute „alte Universität“ steht, befanden sich einst die Pfauen- und die Adlerburse, getrennt nach den beiden philosophischen Richtungen, den Nominalisten und den Realisten, deren Meinungsstreit die Zeit erregte und nicht selten von den Scholaren durch Prügeleien ausgetragen wurde. Neben den von der Universität errichteten Bursen gab es noch solche, die aus privaten Stiftungen hervorgegangen waren, in denen aber dieselben Vorschriften galten. Am bekanntesten ist das Collegium Sapientiae, gestiftet von dem Freiburger Theologieprofessor und späteren Weihbischof von Augsburg Johannes Kerer.

Seine von ihm selbst verfaßten Statuten für die „Sapienz“ sind im Original erhalten. Die Leitung der Burse hatte ein von der Artistenfakultät nommierter Magister, der Conventor, dessen Amt trotz der vielen Pflichten und mancherlei Unzuträglichkeiten recht begehrt war, da es neben freier Kost und Wohnung auch die Einnahmen der Eintrittsgelder und Strafgelder – und für was wurde nicht alles Strafgeld erhoben – brachte; ein willkommener Zuschuß zu dem recht mageren Einkommen als Lehrer. Der Conventor war für die Disziplin, die Verwaltung und für den ebenfalls in der Burse stattfindenden Vorlesungs- und Unterrichtsbetrieb verantwortlich. „Da bei Sonnenaufgang Samenkörner der Lehre und Weisheit geworfen werden sollen und das Herz nüchtern aufnahmefähiger ist, als wenn es von den Reizmitteln des Schlundes ausgefüllt ist“ (Statuten Sapienz), begann der Tag in der Burse sehr früh. Die ersten Vorlesungen fingen im Sommer schon um 5 Uhr und im Winter um 6 Uhr an. So stand man um 4 Uhr auf, säuberte sich und seine Kammer – die selten heizbar war, dafür standen geheizte Aufenthaltsräume zur Verfügung – und begab sich nach dem Frühstück (Suppe und Brot) an die Arbeit. Um 10 Uhr war die Hauptmahlzeit, zwischen 4 und 5 Uhr das Abendessen, und zwischen 8 und 9 Uhr ging man zu Bett. Bei der unzulänglichen Beleuchtung durch Fackel und Kienspan mußte man die natürliche Helligkeit ausnützen. Das Leben war recht spartanisch und durch unendlich viele Vorschriften geregelt. Das „theutonisare“ war verboten, die lateinische Sprache Pflicht, die Teilnahme an den Vorlesungen, Übungen, Repetitionen und Disputationen selbstverständlich auch. Der Lehrbetrieb dehnte sich bis in die Abendstunden aus, um die Studenten am Verlassen der Burse und am Trinken zu hindern. Der Wein, der in jedem Freiburger Haushalt eine große Rolle spielte, wurde vom Conventor persönlich verteilt und verkauft. Bier trank man nicht. Vergnügen und Erholung brachten Theateraufführungen, die meistens Stücke von Lehrern mit Stoffen aus dem Alten und Neuen Testament zum Gegenstand hatten. Im Laufeder Zeit wurde aber auch die Aufführung von Komödien erlaubt. Außerdem erfreute sich die sogenannte Deposition, der Aufnahmeakt eines Neulings großer Beliebtheit und galt lange sogar als offizieller Akt. Es ging dabei reichlich rauh zu, und es konnte vorkommen, daß ein Neuling gesundheitlichen Schaden davontrug. Auch sonst brach sich jugendlicher Übermut seine Bahn. Nächtliche Raubzüge auf Trauben und andere Früchte, auf Gänse, Enten und Hühner zeigten, daß die Studenten nicht unbedingt Ansichten huldigten, wie sie in den Statuten der Sapienz ausgesprochen wurden: „Da die Weisheit in den Ländern derer, die wohlleben, sich nicht findet, unser Haus aber durch den Namen der Weisheit ausgezeichnet ist – so müssen feinere Mahlzeiten und alle Leckereien wie böse Sirenen davon weit entfernt sein.“ Die Klagen über die schlechte „Mensakost“ waren allerdings häufig wirklich berechtigt. Manche Studenten verdienten sich Geld damit, daß sie als Universitätsangehörige mit Abgabefreiheit auf dem Markt Butter billig kauften und sie nach außerhalb weiterverkauften, wodurch beinahe eine Teuerung in der Stadt entstand. Solchen Schleichhandel aber betrieben nicht immer nur die Studenten, auch der Bursenvorstand wurde von der Stadt ähnlicher Delikte beschuldigt. Heim-

liche Gelage, bei denen „teuflische Trinksitten“ herrschten, nächtliches Herumschwärmen und Lärmen, das Mitnehmen verkleideter Bürgermädchen in die Burse, heftige Schlägereien mit den Zünften, die bis zu bewaffneten Angriffen der Bürger auf die Burse führten, über all das wird geklagt, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß sich nur Verfehlungen in den Akten der Universität niederschlugen, nicht jedoch der normale Lebensablauf. Berechtigt waren die Klagen erst im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts. Mitten in den religiösen und politischen Wirren dieser Umsturzzeit schwand der Sinn für Entsagung und klösterliches Leben, die Disziplin lockerte sich und die Sitten auch, bei Lehrern und Schülern gleichermaßen. Im Dreißigjährigen Krieg gingen dann die Bursen endgültig unter.

Die Stadt sah diesem akademischen Leben nicht gerade wohlwollend zu. Neben philiströser Mißbilligung allen studentischen Treibens lag der eigentliche Grund für die häufigen Reibereien zwischen Stadt und Universität in deren Privilegien. Da gab es Streit über die Grenzen des Begriffes *civis academicus*, also solcher Personen, die der Gerichtsbarkeit der Universität unterstellt und damit der der Stadt entzogen waren, wobei die Hochschule natürlich bestrebt war, diese Grenzen möglichst weit zu ziehen, und auch Schwiegersöhne der Professoren und die Schwestern der Pfarrer mit einbegriff. Die Abgabefreiheit und Freiheit von Einquartierungen in Kriegszeiten erregte Neid, der Vorrang in der Fronleichnamsprozession ebenfalls. Dann gab es Uneinigkeit über das Münster, an dem die Universität das Kirchenpatronat innehatte. In ihm beging sie alle Feierlichkeiten, voran die großen Promotionen mit den Disputationen. Die Stadt hinwiederum war verantwortlich für den Bau und hielt ihrerseits dort Versammlungen ab. An der wesentlich freundlichen Einstellung der Stadt zu ihrer Universität änderten freilich alle diese Zwistigkeiten nichts.

Nach dem Aufschwung durch den Humanismus sank die Albertina während der religiösen Kämpfe des Reformationsjahrhunderts zu einem recht unbedeutenden Dasein herab. Der Protestantismus, durch den Tübingen, Heidelberg und Basel neue Impulse empfangen, gewann in Freiburg keinen Boden. Stadt und Landesherr widersetzten sich dem Luthertum kräftig, und die Immatrikulation eines „Ketzers“ wurde verboten. Man wurde allmählich altmodisch, versäumte notwendige Reformen, auch die Einrichtung neuer Fächer, wie Geschichtswissenschaft, Botanik, orientalische Sprachen; zog sich zurück auf den Standpunkt katholischer Orthodoxie und bildete vor allem weiterhin Lehrer und Geistliche für die Kirche aus. Bequemlichkeit und Engstirnigkeit der Professorenschaft verhinderten die Berufung bedeutender Gelehrter von auswärts. Ein erheblicher Schlendrian in der Finanzverwaltung ebenso wie in der Arbeit griff um sich, und die starke staatliche Hand, die andernorts in solchen Fällen Reformen erzwang, fehlte in diesem vorderösterreichischen Gebiet. Erzherzog Leopold erzwang schließlich gegen den heftigen Widerstand der Hochschule im Jahre 1620 den Einzug der Jesuiten in die Freiburger Universität und brachte dadurch ein aktives Element in ihren alternden Körper. Die Patres übernahmen die Lehrstühle der Artistenfakultät und drei

der theologischen Fakultät. Sie brachten den Geist der Gegenreformation mit, eine straffe Disziplin und ihre vorzüglichen Schulen. Sie bauten im prächtigen Barockstil ihrer Epoche auf dem Boden der alten Burse die „alte Universität“, die erst 1911 durch einen Neubau abgelöst wurde. Das wissenschaftliche Gesicht der Universität blieb darüber aber weiterhin konservativ, bestimmt durch das traditionelle theologische Weltbild. Eine strenge Zensur führte zur Isolierung gegenüber neuen wissenschaftlichen Systemen; weder Descartes noch Spinoza, noch Leibniz fanden Eingang in Freiburg. Gelehrte wie der Entdecker der Sonnenflecken Christoph Scheiner und der Geograph Heinrich Scherer blieben Einzelerscheinungen. Das 17. Jahrhundert war freilich überhaupt keine glanzvolle Periode der deutschen Universitäten. Nur langsam erholte sich das Land vom Elend des Dreißigjährigen Krieges. Freiburg hat unter ihm in hohem Grade gelitten; es wurde mehrere Male belagert und eingenommen; die Studenten standen mit auf den Mauern der Stadt und verteidigten sie, einmal gegen die Schweden, dann wieder gegen die österreichische Armee, wie es die Kriegsläufe mit sich brachten. Ihre Zahl sank, und am Ende der Epoche waren nur noch 50 Scholaren und 3 Professoren übrig. Wirtschaftlich kam die Universität darüber in arge Bedrängnis; die Professoren mit ihren Familien gerieten fast an den Bettelstab. Kaum hatte man sich von dieser Katastrophe etwas erholt, da überschritten wieder feindliche Heere die Grenze: 1677 eroberte das Heer Ludwigs XIV. die Stadt, und die Freiburger wurden über zwanzig Jahre französische Untertanen. Die Universität hingegen wanderte aus nach Konstanz, wo sie von der österreichischen Landesregierung neu eröffnet wurde, während nur ein kleiner Teil der Professoren, vornehmlich die Jesuiten, in Freiburg blieb, wo, von der Stadt und Frankreich unterstützt, eine Hochschule „Studium Gallicum“ neu eröffnet wurde. Diese unglückliche Spaltung beendete der Frieden von Ryswick 1697. Die Stadt kehrte zur österreichischen Herrschaft und die ausgewanderte Universität in ihre Mauern zurück. Aber der Spanische Erbfolgekrieg brachte noch einmal ein kurzes Konstanzer Exil. Danach endlich kamen ruhigere Zeiten, in denen nun auch eine Reform der Hochschule akut wurde.

Da viele künftige Beamte aus dem süddeutschen Adel in Freiburg ihre Ausbildung erhielten, forderten die Landstände energisch eine Modernisierung der Universität. So machte man mit der Errichtung einer Reihe von neuen Lehrstühlen den ersten Schritt nach vorwärts in das frische rationalistische Klima des 18. Jahrhunderts hinein. Neben Völkerrecht, Naturrecht und Staatsrecht traten Lehrstühle für Geschichte, für neue Sprachen und Hebräisch. Auf diese Weise fanden die Reformen Maria Theresias und ihres Sohnes Josephs II. keinen ganz unvorbereiteten Boden mehr vor. Insbesondere der Kaiser widmete sich dieser Aufgabe mit der heftigen Aktivität, die ihm eigen war. Dem Geist der Aufklärung mußte nun auch Freiburg seine Tore öffnen. Seit Jahrhunderten ein äußerst geruhames Regiment gewohnt, stand es dem energischen staatlichen Eingreifen bestürzt gegenüber. Die Universität wehrte sich mit dem Hinweis auf ihre alten Privilegien, aber es half ihr nichts, ja, sie

mußte erleben, daß der Kaiser den widerspenstigen Senat kurzerhand absetzte (1767). Im Zuge der zentralistischen Bestrebungen Josephs wurde sie dem Staat enger unterstellt, zugleich die Kanzlerschaft des Bischofs von Basel annulliert, die Finanzverwaltung rationalisiert und vor allem die einzelnen Fakultäten reformiert, voran die medizinische, die den Kontakt mit der neuen experimentellen und induktiven Methode auch besonders nötig hatte. Die Aufhebung des Jesuitenordens 1773 führte schließlich auch zu einer Reform der theologischen Fakultät mit zwei neuen Lehrstühlen für Pastoraltheologie und Kirchengeschichte, wo der Kirchenhistoriker Dammeyer dem Geist der Aufklärung Eingang verschaffte. Der bekannteste Freiburger Name dieser Zeit ist der des Kirchenrechtlers Josef Anton Riegger. Auch der erste Protestant zog jetzt in die Albertina ein, Johann Georg Jacobi, ein Freund Goethes. Trotz der nach dem Tode des Kaisers in ganz Österreich einsetzenden Reaktion wurden die josefinischen Errungenschaften in der Freiburger Hochschule nicht mehr ernsthaft gefährdet. Die Erschütterung der folgenden Zeit durch die Französische Revolution und die Kriegsnöte, durch die Auflösung des alten römisch-deutschen Kaiserreiches wurde noch durch das Ende der jahrhundertealten Zugehörigkeit Freiburgs zu den habsburgischen Landen vertieft.

Es dauerte längere Zeit, bis die Freiburger sich in dem von Napoleon geschaffenen neuen Staat Baden eingelebt hatten. Für die Universität bedeutete die staatliche Veränderung eine ernstliche Gefahr. Da zwei Universitäten (Heidelberg und Freiburg) für das kleine Baden als eine übergroße Belastung erschienen, schwebte lange Jahre das Damoklesschwert der Schließung über Freiburgs Haupt. Auch war die Universität sehr verarmt. Durch den Krieg hatte sie neben dem Verlust infolge der üblichen Kontributionen auch den der elsässischen Besitzungen zu beklagen. Zudem wurde das mittelalterliche System der wirtschaftlichen Existenz durch Einkünfte aus Kirchenlehen empfindlich getroffen durch die Säkularisation des Reichsdeputationshauptschlusses. Erst 1818 kam es zu einer positiven Entscheidung über das Schicksal der Hochschule. Mancherlei Beweggründe haben zu diesem Entschluß beigetragen: das energische Eintreten der Stadt Freiburg, die Bemühungen der Universität selbst, wie u. a. die Gutachten der Juristen und die Schrift Rottecks „Für die Erhaltung der Universität Freiburg“. Es schien auch nicht ratsam, dem ehemals österreichischen katholischen Volksteil im Süden des neuen Landes seine Hochschule zu nehmen. Schon 1807 hatte der Großherzog fünf katholische Theologieprofessoren von Heidelberg nach Freiburg versetzt, wodurch die katholische Theologie in Freiburg und die protestantische in Heidelberg konzentriert wurden. Nicht zuletzt haben den Großherzog Ludwig aber auch idealistische Erwägungen der Art bestimmt, wie sie schon sein Vorgänger einmal ausgesprochen hatte: „Die Universitäten gehören nicht unserm Lande, sie gehören der Menschheit an.“ Der neuen Zeit entsprechend wurde auch die ökonomische Grundlage der Albertina, die sich nun Alberto-Ludoviciana nannte, umgewandelt. Ihren Unterhalt übernahm der Staat. Die Gefahr, daß sie mit ihrer finanziellen Unabhängigkeit auch ihre geistige Selbst-

ständigkeit als wissenschaftliche Korporation verlieren könne, blieb – mit Ausnahmen, wie wir noch sehen werden. – gebannt: 1860 erhielt sie endgültig ihre Selbstverwaltung zurück, wie es im 19. Jahrhundert üblich war.

Während die wissenschaftliche Bedeutung der Universität zunächst durchaus mittelmäßig blieb, gewann diese in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts einen starken Einfluß im politischen Leben. Sie wurde das Zentrum des frühen süddeutschen Liberalismus. Seine Führer waren die beiden Freiburger Professoren Karl von Rotteck und Karl Theodor Welcker. Rottecks Geschichtsbild, das er in seiner „Allgemeinen Geschichte“ und „Allgemeinen Weltgeschichte für alle Stände“ ebenso wie in dem später mit Welcker (seit 1834) gemeinsam herausgegebenen Staatslexikon darlegte, wurde für weite Kreise des Bürgertums maßgebend. Sein französisch beeinflusster radikaler Liberalismus – der Rousseausche Gedanke der Volkssouveränität spielte darin eine wesentliche Rolle – stand auf dem Boden des Vernunftrechts im Gegensatz zu dem gemäßigten Liberalismus der historischen Rechtsschule, der Welcker nicht ganz so fern stand wie Rotteck. Von 1818 – 1823 Vertreter der Universität in der Ersten badischen Kammer, wurde Rotteck 1831 mit Welcker Führer der Liberalen in der Zweiten Kammer. Die Julirevolution in Frankreich ließ auch in Deutschland überall die seit den Demagogenverfolgungen darniederliegenden Hoffnungen der Liberalen aller Schattierungen wieder aufleben. In der badischen Kammer errangen sie die Mehrheit, Welcker stellte einen Antrag „zur Vervollkommnung der organischen Entwicklung des deutschen Bundes“. Pressefreiheit, Wiederherstellung der Verfassung wurden laut gefordert. Rotteck setzte sich energisch für die Abschaffung der Fronden und des Zehnten ein, und nach Kämpfen einigte man sich schließlich mit der Ersten Kammer. Aber dann machte die von Metternich geführte, in ganz Deutschland einsetzende Reaktion allem liberalen Aufschwung ein hartes Ende. Die Zensur wurde wiedereingeführt, den beiden Professoren, die der Großherzog der Destruktion beschuldigte, die Herausgabe ihrer Zeitschrift auf fünf Jahre verboten. Als in Freiburg wie allerorts sich Unruhen erhoben, wurde die Universität geschlossen, ihre Selbstverwaltung ganz aufgehoben, Rotteck und Welcker zwangsweise in den Ruhestand versetzt und den Studenten, die vielfach am Hambacher Fest teilgenommen hatten, die Zugehörigkeit zur Burschenschaft verboten. Die Popularität der beiden liberalen Führer wuchs jedoch noch durch diese Maßnahmen; nicht nur die Universität, auch die Stadt Freiburg stand zu ihren Professoren und wählte Rotteck nach seiner Suspendierung ostentativ zu ihrem Bürgermeister. Natürlich verweigerte die Regierung die Bestätigung der Wahl, und Rotteck verzichtete auf eine neue Kandidatur. Er starb kurz nach seiner Wiedereinsetzung in sein Amt 1840. Freiburg hat sein Andenken treu bewahrt. Welcker, der 1841 endgültig suspendiert wurde, stand in der Revolution von 1848 wieder „an der Front“.

Wissenschaftlich war die Hochschule weniger „modern“ als politisch. Bezeichnend dafür ist, daß Rotteck nach einem juristischen Studium sich ohne spezielle Vorbildung um die Professur für Weltgeschichte bewerben konnte und sie auch erhielt. Er hat keine wissenschaftliche Forschung betrieben. Der

Aufschwung, den die Universität durch den Josephinismus gewonnen hatte, erlahmte wieder, das neue humanistische Bildungsideal Humboldts, das, bis in unsere Zeit nachwirkend, den Charakter der deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert entscheidend geprägt und beeinflußt hat, fand vorerst keinen Eingang. Vorwürfe wegen der Rückständigkeit und Minderwertigkeit der Hochschule wurden häufig verbunden mit einer Kritik an ihrem streng katholischen Charakter, den man für diese Mängel verantwortlich machte. Erst um die Mitte des Jahrhunderts machte die allmähliche Entkonfessionalisierung der Universitäten solchen Streitfragen ein Ende.

Es folgten einige Jahrzehnte stiller Arbeit. In sie fiel ein wichtiges Datum für die Philosophische Fakultät: der Staat regelte die Vorbildung für das akademische Studium, das Abitur wurde obligatorisch für eine Immatrikulation. Damit erlosch endgültig die alte Aufgabe der ehemaligen Artistenfakultät, als Vorbildung für die drei höheren Fakultäten zu dienen, und die Philosophische Fakultät konnte sich nun freier der Forschung zuwenden. Zudem erwuchs ihr eine neue Aufgabe in der Ausbildung der Lehrer für die höheren Schulen.

Gegen Ende des Jahrhunderts, nach der Reichsgründung, kam dann der fast plötzliche Aufschwung der Freiburger Universität. In kurzer Zeit rückte sie in die erste Reihe der deutschen Hochschulen sowohl im Bereich der Forschung wie der Lehre. Die Kette der bedeutenden Gelehrtennamen in allen Fakultäten riß nun nicht mehr ab bis auf den heutigen Tag. Nur einige seien herausgegriffen: der Theologe Franz X. Kraus, der Mediziner Kußmaul, der Zoologe Weißmann, dann die imponierende Reihe der Historiker von Below, Finke, Meinecke bis hin zu Gerhard Ritter; die Philosophen Husserl und Heidegger, der Pathologe Aschoff und die beiden Nobelpreisträger Spemann (Biologie) und Staudinger (Chemie). Die allgemeine gewaltige Entwicklung der Naturwissenschaften führte auch in Freiburg 1910 zu ihrer Herauslösung aus der Philosophischen und zur Neubildung einer eigenen Naturwissenschaftlichen Fakultät. Diese Trennung ging freilich nicht ohne Kämpfe ab, mancher empfand sie schmerzlich als einen Schritt auf dem Wege fortschreitender Spezialisierung.

Nach den üblichen Widerständen öffnete Freiburg auf Grund eines Erlasses des Karlsruher Ministeriums als erste deutsche Universität ihre Tore auch Frauen zum Studium. Im Wintersemester 1899/1900 studierten hier die ersten vier regulär immatrikulierten Studentinnen. Heidelberg folgte ein Semester später. Die Zahl der Studenten wuchs rapide, vor allem die Norddeutschen entdeckten die Schönheit der Stadt, die ja in einer der lieblichsten Landschaften zu Füßen des Schwarzwaldes liegt. Unvergessen bleibt jedem, der in Freiburg lehrte oder lernte, der besondere Zauber dieser Stadt, mit der die Universität so eng verwoben ist. Selbst die Zerstörungen des letzten Krieges haben diesen Zauber nicht vernichten können. Dabei scheint gerade die beschwingte Atmosphäre, anders als man vermuten könnte, der Arbeit sehr zuträglich zu sein. Der Aufschwung der Universität um die Jahrhundertwende dokumentierte sich äußerlich in einer Reihe neuer Bauten, vor allem der Naturwissenschaftlichen Institute und der ersten Chirurgischen Klinik. (Die weiteren Kliniken ent-

standen zwischen den beiden Kriegen.) 1911 wurde endlich auch das neue Universitätsgebäude bezogen, da das alte von den Jesuiten erbaute Kollegiengebäude inzwischen viel zu klein geworden war. Man schmückte das neue Haus mit dem Johanneischen Satz „Die Wahrheit wird euch frei machen“, unbekümmert gegenüber dem besonderen Sinn des biblischen Wortes.

Der Wachstumsprozeß dauerte fort bis in den zweiten Weltkrieg hinein, ja, die Zahl der Studierenden war damals besonders hoch, schien es doch, als sollte Freiburg – wenigstens äußerlich – den Krieg ohne Schaden überstehen. Diese Hoffnung wurde aber am 27. November 1944 jäh zerstört. Der Bombenangriff am Abend dieses Tages vernichtete gut drei Viertel der Universitätsgebäude. So entsetzlich dieser Schlag war, so endgültig der seelische und materielle Zusammenbruch 1945 erschien, diesmal war der unbedingte Wille zur Erhaltung der Hochschule bei der Universität selbst, bei der Stadt und auch bei der französischen Besatzungsmacht gleich lebendig. So ging man im Winter 1945 unter härtesten Bedingungen wieder an die Arbeit. Eine neue gewaltige Entwicklung begann, erst langsam, dann immer schneller, parallel dem allgemeinen Wiederaufstieg nach den dunklen Nachkriegsjahren. Am eindeutigsten zeigt sich die Erneuerung in dem Wiederaufbau der Universitätsgebäude.

Hatte schon im 19. Jahrhundert der Universität eine bauliche Zusammenfassung und einheitliche Planung gefehlt, so wurde die Gefahr einer völligen Zersplitterung durch die Notunterkünfte und Ausweichquartiere nach dem Krieg vollends akut. Ihr dadurch zu begegnen, daß man einen geschlossenen Universitätskomplex am Rande der Stadt erstellte, wie es in den angelsächsischen Ländern üblich ist, wurde mit berechtigtem Hinweis auf die Tradition der engen baulichen und geistigen Verbundenheit von Stadt und Universität abgelehnt. Es entstanden nun, angelehnt an die noch vorhandenen Gebäude innerhalb der Stadt, drei Hauptgebiete und zwei Nebengebiete, deren gesamte Fläche der der Altstadt entspricht, also recht bedeutend ist. Im Herzen der Stadt liegen das Gebäude der Universität mit den Hörsälen und Instituten der Geisteswissenschaften, die Bibliothek und das äußerlich in seiner historischen Gestalt wiederaufgebaute alte Jesuitenuniversitätsgebäude mit modernen Gesellschafts- und Aufenthaltsräumen. Das neue Kollegiengebäude, dessen Grundstein in diesem Jahre beim Jubiläum gelegt wurde, wächst unmittelbar neben der Universität auf und wird in seiner Höhe so begrenzt, daß es das Bild der Altstadt nicht zerstört, insbesondere das Münster mit „dem schönsten Turm der Christenheit“ (Jacob Burckhardt) nicht beeinträchtigt. Das zweite Gebiet, das Institutsviertel mit den naturwissenschaftlichen Instituten und denen der theoretischen Medizin, ist ein geschlossener Komplex. Er ist aus dem Verkehr herausgenommen – die Straßen werden außen herumgeführt –, und die einzelnen Bauten vereinigen höchste Zweckmäßigkeit mit baulicher Schönheit. Als besonderer Schmuck sei erwähnt: ein Beton-Glas-Fenster von Meistermann im Radiologischen Institut und das Wandbild Nays, sowie das Relief Lehmanns im Chemischen Institut. Alle Gebäude sind durch großzügige

Parkanlagen verbunden. Dasselbe gilt für das Klinikviertel, das dicht daneben liegt, wenn auch dessen Bauten begreiflicherweise einförmiger als die abwechslungsreichen der Institute ausgefallen sind. Einstöckige Personalhäuser an einem Innenhof lockern aber auch hier das Bild angenehm auf. Ganz in den Außengebieten der Stadt liegen das Botanische Institut in einem eigenen Garten und die Sportanlagen. Alle diese Anlagen, die zum Teil noch im Werden sind, fügen sich vorbildlich in das Stadtbild ein und prägen es ihrerseits nicht unerheblich.

Das geistige Bild der heutigen Freiburger Universität ist natürlich viel differenzierter als dieses äußere Gefüge. Hier steht die Freiburger Universität denselben Problemen gegenüber wie alle Hochschulen, daß sie ihre Stellung und Aufgaben innerhalb des Staates und der modernen Gesellschaft neu gewinnen muß; daß die zunehmende Spezialisierung der Wissenschaften, die Frage der Einheit von Forschung und Lehre, an der man in Deutschland grundsätzlich noch festhält, gelöst sein will; daß der gewaltige Zustrom von Studenten und die damit verbundene Gefahr der Anonymität, die Bedrohung eines fruchtbaren Lehrer-Schüler-Verhältnisses, die soziale Betreuung der Studenten und deren Mit- und Selbstverwaltung bewältigt werden müssen. An dem Versuch, die Einheit der Universitas bei aller durch die moderne Entwicklung unumgänglichen Spezialisierung dennoch zu behaupten, war Freiburg mit der in ihrem Erfolg umstrittenen Einrichtung des Studium Generale und des Dies Universitatis führend beteiligt.

Welch ungewöhnliches Ansehen die Alberto-Ludoviciana besitzt, zeigte die Feier ihres 500jährigen Bestehens, die zu einer eindrucksvollen Repräsentation der res publica des Geistes wurde. Von allen Teilen der Welt, von Finnland bis Australien kamen Abgesandte der akademischen Welt und entboten der Jubilarin Gruß und Dank. Sie kamen von diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs, sechs Tage lang schwieg die Politik und beugte sich vor der internationalen Gemeinschaft der Wissenschaft. Manch Besucher empfand mit einer freilich etwas ironischen Heiterkeit die Symbolik des Bildes, als einmal die sowjetische Fahne sich liebevoll um das danebenstehende Sternenbanner schlang. Es kamen Vertreter des Staates und der Kirchen, in- und ausländische Diplomaten, Freunde, Kollegen und ehemalige Schüler voller Anhänglichkeit und Dankbarkeit in das festlich geschmückte Freiburg, dessen Mauern schon so manche Feierlichkeit seiner Hochschule im Lauf der Jahrhunderte gesehen hatten, aber noch keine wie diese.

Ehrenpromotionen namhafter in- und ausländischer Gelehrter eröffneten die Festtage, der „Tag der Stadt und des Landes“ beendete sie. Vorträge aus allen Wissensgebieten, die die Wissenschaft als Einheit repräsentierten, Studententag, Fackelzug und nächtliche Feier auf dem Münsterplatz, Symposien, Diskussionen und mancherlei Begegnungen erfüllten die dazwischenliegenden Tage. So entdeckten die Mathematikstudenten z. B. zu ihrem Erstaunen, daß Petrowski, der Verfasser ihres Hauptlehrbuches, keine fast sagenhafte Gestalt ist, sondern höchst lebendig als Abgesandter und Rektor der Moskauer Universität an der Feier teilnahm.

Den Höhepunkt der Festwoche bildete der Festakt am 25. Juni, wo nach dem feierlichen Einzug der Rektoren und Professoren in ihren kostbaren historischen Talaren aus Samt, Seide und Hermelin – ein schönes und bewegendes Bild – unter der Teilnahme des Bundespräsidenten und der souveränen Leitung des Jubiläumsrektors, des Historikers G. Tellenbach, mit lebendigen Worten der Besinnung auf die Vergangenheit und Verpflichtung für die Zukunft die Alberto-Ludoviciana gefeiert wurde. Der Festakt klang aus mit den Worten des Rektors: „Die Universität Freiburg will, gleich anderen deutschen Universitäten, offen sein für die geistigen Strömungen und die Lebensmächte ihrer Zeit. Sie weiß mit Max Weber gegen ihre geliebten Ahnen der Goethezeit, daß Wissenschaft nicht Weltanschauung schaffen kann, wenn es auch eine wissenschaftliche Haltung geben mag, von der man sagen könnte, sie stamme aus etwas wie Weltanschauung. Sie weiß, daß Wissenschaft kein Bildungsmonopol besitzt, obwohl sie im Ganzen der Bildung eines Volkes nicht entbehrt werden kann. Sie geht ein auf das, was an ihr zerrt und reißt und zum Bewußtsein ihrer Grenzen bringt . . . Auf der anderen Seite nimmt sie ihr eigenes Erbe ernst und will es, sich neu gestaltend, ins gegenwärtige und künftige Leben hineinnehmen. Suchend ist sie beglückt, in der an ihrer Oberfläche oft so fremdartigen Vergangenheit in tiefen Schichten Vertrautes und Verwandtes und sich selbst bei allem Wandel in einem großen geschichtlichen Zusammenhang zu finden. Das gibt ihr die Zuversicht, den Stürmen des Jahrhunderts schließlich doch nicht wurzellos preisgegeben zu sein.“

4. OKTOBER 1957

Ihr Liebenden auf der Bank,
hört auf, euch zu küssen!
Ihr Kinobesucher,
laßt Lili tanzen!
Leg dein Buch beiseit,
versunkener Leser,
und du, alter Mann,
tritt noch einmal vors Haus!
Tretet alle hinaus
in die Nacht,
wo die Sterne vergessen
und, von Lichtern beschädigt,
der Mond hängt,
denn im Himmel geschehen Dinge,
von denen die Propheten
nichts träumten.

Vor wenigen Tagen
gebar die Welt
mit Hilfe des Menschen
ein neues Gestirn,
ein Same erst,
ein Senfkorn unter den Sternen.
Aber im Erdreich der Angst,
die nach Macht schreit,
wird es schon aufgehn,
wachsen und
Schatten werfen ins Weltall.

Unsere künstlichen Ohren
vernehmen das Zirpen
des neugeborenen Vogels.
Leise klingt es noch, zart,
aber bald wird es brüllen
bis in den Schlaf der Menschen hinein,
und die großen, glühenden Sterne
werden niemanden schrecken
so wie das Ding in der Nacht,
das leise wie Hohn zirpt.

Mensch, du Dämmerung,
von der niemand weiß,
ob sie Tag oder Nacht wird,
in Zukunft wird deine Schwäche
noch stärker bestückt sein,
der Baum der Erkenntnis
wird noch mehr wachsen,
und sein Schatten wird kalt sein.
Ein Lasso kreist überm Haupt uns,
um Mond und Venus zu fangen.
Aber wer weiß, ob sich der Schwinger nicht
morgen schon selber verstrickt.

Erde, du kleines Eiland,
ich nehme den Rückblick vorweg
aus der Schwärze des Weltraums
und fühle die wilde Wehmut,
das Heimweh nach dir,
das den Rausch der Entdeckung
ernüchtert.
Einsamkeit ahne ich,
zwischen den Sternen entspringt sie,
stärker als Neugier,
und fleht leidenschaftlich:

Völker, da unten
blaß im gelichenen Licht,
die ihr Wasser und Luft
und am Ende die Leere
ohne Reife bezwangt,
bringt euer Auge hinauf
in diese Höhe
oder hinab in diese Tiefe
– es ist dasselbe –
und schaut!

Da treibt die Erde,
klein, fern, ein Atoll,
eine Schäre vor keiner Küste.
Ob ihr nun Russen seid
oder Amerikaner,
Engländer, Deutsche, Chinesen,
Inder und Neger –
Was sind nun Länder!
Was Kontinente!
Die Erde ist's, eure gemeinsame Erde:
Aus mächtiger, unbetretbarer Freude

seht ihr das einzige Ufer der Welt,
das spricht,
von Erinnerung spricht, von Geschichte.
Reifen da nicht in Tränen
euere Augen,
so daß ihr endlich erkennt:
unsere Einsamkeit in der Welt
schreit nach Versöhnung.

Dieser winzige Mond, der uns
seit dem vierten Oktober umwandert,
ist übereilt.
Denn ehe hier unten
nicht überwunden ist
die Teilung der Erde,
haben wir nicht das Recht,
unsere Zwietracht zu schießen
mitten hinein
in den stillen Gang der Gestirne.
Eilt, ihr Mächtigen,
werdet der Angst nicht schuldig,
was ihr gerecht werden sollt den Menschen!

Und ihr, Liebende auf der Bank,
hört auf, euch zu küssen!
Ihr Kinobesucher,
laßt Lili tanzen!
Leg dein Buch beiseit,
versunkener Leser,
und du, alter Mann,
tritt noch einmal vors Haus!
Tretet alle hinaus
in die Nacht,
wo die Sterne vergessen
und, von Lichtern beschädigt,
der Mond hängt,
wo unsichtbar der Same
des Künftigen umschwingt,
das erste Gestirn
aus den Händen des Menschen,
und ruft:

Mensch, du Dämmerung,
von der niemand weiß,
ob sie Tag oder Nacht wird,
o werde Tag!

BLICK IN DIE ZEIT

THEODOR W. ADORNO / NEUE MUSIK, INTERPRETATION, PUBLIKUM

Wer viel neue Musik hört und zumal Werke, die er genau kennt, wird bei aller Sympathie mit den Interpreten, die sich ans Unbequeme und Undankbare wagen, es sich nicht ausreden lassen, daß sehr zahlreiche Aufführungen unverständlich sind; nicht nur für den Laien, der es nicht anders erwartet und es sich beinahe so wünscht, sondern gerade auch für den, der mit dem Dargebotenen vertraut ist und damit sich identifiziert. Es klingt in der Tat vielfach so, wie der entrüstete Banause es sich vorstellt: chaotisch, häßlich, sinnlos. Alban Bergs makabrer Witz, er könne sich im allgemeinen nach einer Kritik des alten Korngold, des Erzfeinds, ganz gut vorstellen, wie es gewesen sei, hält unbestechlich jene Erfahrung fest. Aber der Glaube an die Unverständlichkeit neuer Musik ist beim Publikum und auch bei vielen Interpreten derart eingeschliffen, daß kaum mehr gefragt wird, ob jene Unverständlichkeit in der Tat bei den Werken liege oder bei der Wiedergabe; die Interpreten selber vermögen oft, unter dem nicht stets ihnen aufgezwungenen Druck ihrer Verpflichtungen, die Qualität der eigenen Leistung kaum mehr streng zu beurteilen. Ich habe es erlebt, daß ein im übrigen ausgezeichneter und in der verantwortlichen Tradition der neuen Musik aufgewachsener Dirigent nach der Aufführung eines freilich besonders schwierigen Werkes auf meinen zweifelnden Blick, sich selbst beschwichtigend, sagte: noch eine Probe, und es wäre gegangen wie eine Haydnsymphonie. Beim nachträglichen Abhören vermochte ich an einer der wichtigsten, imitatorischen Stellen des Werkes das Entscheidende, die Kombination des Themas mit seiner Vergrößerung und seiner Verkleinerung, nicht mehr wahrzunehmen. Wenn aber der Sinn musikalischer Ereignisse von ihrer Erscheinung nicht realisiert wird, verdient kein Zuhörer einen Vorwurf, der das Stück, von dem er ja nichts vernimmt als eben die Erscheinung, sinnlos schilt.

„Es wäre gegangen wie eine Haydnsymphonie“ – das will sagen, es hätte funktioniert, mit jedem Taktschlag des Dirigenten wäre das Ensemble genau zusammen gewesen, nichts wäre in Unordnung geraten. Darstellende Musiker, und vorab Dirigenten, haben allemal eine Doppelaufgabe zu lösen; sie haben den Apparat zu meistern, der den Notentext in Klang übersetzt, und den musikalischen Sinn, den Zusammenhang der Ereignisse aufzudecken. Zeitlich rangiert die erste Aufgabe meist vor der zweiten, obwohl in Wahrheit beides kaum sich trennen ließe. Aber im Zug der heute allerorten herrschenden Tendenz, Mittel anstelle von Zwecken zu installieren, wohl auch in der Verzweiflung daran, innerhalb des Betriebes es zur zweiten je zu bringen, lernen die Interpreten, sich zu begnügen, wenn es, wie man heute so schön sagt, in Ordnung geht; keine falschen Noten unterlaufen, keine Unpräzisionen begegnen und die klangliche Fassade einigermaßen zusammenhält. Es ist jedoch ein Wahn, daß dadurch, bei neuer Musik, ein gewisses Maß an musikalischem Sinn von selbst sich herstellte. Alles kann den Noten nach, die man nicht zu genau betrachtet, funktionieren und das Resultat gleichwohl unsinnig sein. Kein Mehr oder Weniger an musikalischem Sinn je nach der Qualität der Aufführung gibt es, sondern einen qualitativen Bruch: ist der Sinn nicht ganz und gar realisiert, ist nicht jedes Moment auf ihn bezogen und von ihm geprägt, so ist in kritischen Fällen sogleich alles verloren.

Um das zu konkretisieren: seit Richard Wagner das Prinzip der „Melodieteilung“ einführte, also so instrumentierte, daß eine melodische Linie nacheinander in verschiedenen Farben gebracht wird, die ihren Verlauf gewissermaßen modellieren, findet in wirklich differen-

zierten Kompositionen sich immer seltener undurchbrochene Melodik über lange Strecken. Nicht nur hat das schon vom Wiener Klassizismus entwickelte Verfahren des Springens der Hauptereignisse von einer Stimme in die andere sich radikaler stets durchgesetzt, sondern selbst die einzelnen Melodien haben sich in immer feinere Valeurs aufgelöst. Dadurch aber entsteht für die Darstellung die Aufgabe, die Differenzen, das in der Farbe voneinander Abstechende wieder zusammenzubringen, vor allem auch die Sprünge von einem Instrument oder einer Instrumentengruppe zur anderen zu schließen. In der traditionellen Musik war der „rote Faden“ des Verlaufs, dank der Stütze der allbekannten Akkordstufen, einigermaßen einfach zu verfolgen, obwohl schon Mozart und Beethoven darin weit un bequemere Aufgaben stellen, als das naive Ohr sich träumen läßt; heute aber ist der „rote Faden“ schlechterdings zum Problem der Wiedergabe geworden. Setzt etwa ein lang ausgesponnenes Thema mit Ansätzen des Englisch-Horns ein, die allmählich ausgreifen und deren höchster Ton von einer Trompete abgenommen wird, so zerbricht die Einheit der melodischen Gestalt ganz und gar, wenn nicht an der kritischen Stelle der Klang von Englisch-Horn und Trompete derart verschmolzen ist, daß man die Trompete, trotz des Unterschieds der Klangfarbe, als die unmittelbare Fortsetzung des Englisch-Horns empfindet; wird das nicht erreicht – und welcher Anstrengung, wie vieler Einzelproben zur Herausarbeitung des „roten Fadens“ bedürfte es, um solche Probleme jedesmal zu lösen –, so kann im vierten Takt eines Themas der Zusammenhang der ganzen Melodie verlorengehen, und der Zuhörer wird in jenes Schwimmen, jenes Gefühl der Zufälligkeit des musikalischen Verlaufs geraten, das er dann der Komposition zur Last schreibt. Komplexe moderne Kompositionen setzen sich aber, ohne Übertreibung gesagt, aus ungezählten Fällen solcher Art zusammen; sie enthalten fast keine Note, die nicht derlei Fragen aufwürfe, und oft bedarf es der angestrengten Versenkung, um auch nur die richtige Lösung sich vorzustellen, geschweige sie klangmateriell zu verwirklichen.

Nicht geringer sind die Nöte, welche die neue Vielstimmigkeit, übrigens auch die wahrhaft polyphonen Stücke Bachs, bereiten. Je mehr selbständige Stimmen gleichzeitig erklingen, um so notwendiger ist es, sie so deutlich voneinander zu unterscheiden, bis sie sich plastisch abheben. Schönberg war der Schwierigkeit, das zu erreichen, sich so sehr bewußt, daß er schon verhältnismäßig früh eigene Bezeichnungen für Haupt- und Nebenstimmen einführte, um deutlich zu machen, was im Vordergrund steht, was ebenfalls wesentlich, aber doch sekundär ist und was wirklich zurücktritt. Aber wenn nicht bereits die Instrumentation „narrensicher“ ist, also bereits die Möglichkeiten der Fehlinterpretation vorausberechnet und korrigiert – Mahler war darin der unübertroffene Meister –, so nützen auch solche Bezeichnungen nicht allzu viel. Gerade bei den komplizierten Stellen, um die es sich hier handelt, werden alle Ausführenden, wenn sie nicht der Sache ganz sicher sind, nervös. Nervös musizieren heißt aber immer: zu stark spielen, und trotz aller Vorsichtsmaßnahmen droht stets wieder jener Klangbrei des stumpfen mezzoforte, in dem das feinste Stimmengewebe versinkt.

Aber die Schwierigkeiten reichen bis ins Einfachste hinein, in den Vortrag einzelner Melodien durch einzelne Instrumente, wie die Geigen oder eine Klarinette. Immer wieder findet man, daß in neuer Musik solche Melodien nicht atmen, so wie sie es müßten, wenn eine lebendige Stimme sie sänge; von primitiven Fehlern der Phrasierung reicht die Unzulänglichkeit bis zu subtilen Versäumnissen: Unempfindlichkeit gegen Akzente, Mangel an dynamischer Flexibilität, starres Spielen nach den Taktschlägen, ohne „Ausmusizieren“, Vergröberungen von Ritardandi. Der Effekt ist vergleichbar der Wirkung, die zu beobachten ist, wenn einer in einer fremden Sprache mit korrekter Aussprache, aber ohne zu verstehen, was die Worte heißen, vorliest: die Hörer werden ihn so wenig verstehen wie er sich selber. So fein solche Fehler sein mögen – und es sind wohl die gefährlichsten beim

Vortrag neuer Musik –, so genau können sie vom wahren Interpreten benannt werden; in der üblichen Praxis aber beschränkt man sich darauf, jene Defekte, oder ihre Abwesenheit, zur Sache der vermeintlich bloßen Naturgabe Musikalität zu machen, und im Schutz des Glaubens an diese wuchert das Sinnwidrige.

Nicht besser ist es mit den Tempi bestellt. Schönberg und Berg pflegten von „Uraufführungstempi“ zu sprechen; sie empfahlen, Werke, ehe sie ganz vertraut sind, etwas langsamer zu spielen, um auf diese Weise es dem Hörer zu erleichtern, das Viele aufzufassen, das gleichzeitig und nacheinander geschieht; wohl auch, um dem Dirigenten die akustische Übersicht zu vereinfachen und die Reibungen der Apparatur zu vermindern. Der Aberglaube ans Funktionieren aber, an den Ablauf, und die tiefe Furcht, den Hörer eine Sekunde lang „auszulassen“ und ihn zu langweilen, sobald nicht die Virtuosität des Tempos ihn zur Aufmerksamkeit verhält, bringt immer wieder Dirigenten dazu, Stücke im vollen Tempo zu nehmen, während die Spieler so wenig wie die Hörer diesem schon gewachsen sind; und in der Hast verwischen sich alle Konturen. Umgekehrt gewähren aber auch die Uraufführungstempi dem musikalischen Sinn keine Sicherheit. Ich hörte ein wiederum sehr schwieriges Werk von einer Gruppe junger, enthusiastischer und um die Sache unendlich besorgter Musiker. Aus Angst, daß irgendeine Note Schaden nehmen könnte, spielten sie so langsam und bedächtig, daß die Beschwingtheit, die in den Ecksätzen den Charakter jenes Stücks wesentlich ausmacht, nicht mehr zu fühlen war und das Ganze die Hörer so ratlos ließ, als wenn es überhitzt vorgetragen worden wäre: Treulosigkeit durch Treue. Man wird wohl heute von Anbeginn auf die richtigen Tempi ausgehen müssen, aber die Schwierigkeit ist nie, das Tempo als solches zu erreichen, sondern durchzusetzen, daß auch in einem raschen alles, was in der Komposition sich abspielt, deutlich artikuliert ins Phänomen findet, die Mannigfaltigkeit in der Einheit. Welcher Interpret aber verstünde heute auch nur, was in der neuen Musik längst vorkommt; daß es sehr rasche Melodien gibt, sehr rasch und doch Melodien.

Schließlich vernachlässigen die durchschnittlichen Aufführungen neuer Musik die klang sinnliche Qualität. Gewiß ist es wahr, daß in der fortgeschrittenen Produktion die Farbe nicht mehr Reiz und Selbstzweck ist, sondern funktionell bestimmt wird, als Mittel zur Verwirklichung der musikalischen Struktur im Hörbaren. Aber das bedeutet weder Gleichgültigkeit gegenüber dem Klang noch Unterwerfung unter die stereotype Vorstellung der Hörer, neue Musik klinge scheußlich, und so habe es auch zu sein. Soweit deren authentische Werke sich auch von der spätromantischen Klangschwelgerei entfernen und so wenig sie der Forderung jenes geschleckten Wohllauts sich fügen kann, der längst in den musikalischen Untermalungen der Hollywooder Filmtitel zu sich selbst gekommen ist, so wenig braucht sie doch auf den Klang als die Vermittlung zwischen dem Wesen und dem auswendigen Phänomen zu verzichten. Werden gerade die authentischen Werke getreu und sinngemäß dargestellt, so werden sie auch, in einem höheren Sinn, gut klingen; denn auch der sinnliche Klang ist nichts Isoliertes – dazu macht ihn das atomistische Hören eines auf Saccharin dressierten Publikums –, sondern seine Schönheit selbst hängt ab von der Konstruktion; ist er durchsichtig auf diese hin gestaltet, leuchtet durch jede Farbe der musikalische Sinn durch, so ist der Klang auch schön bei sich selber. Hat man einmal von bedeutenden romanischen Interpreten wie Sanzogno die Lulu-Suite von Berg gehört, so weiß man, wie wenig in großer Musik der klingende Zauber aufgeklatschter Effekt, wie sehr er vielmehr Wirkung der Komposition selbst, wie sachlich gerade das Übersachliche ist; Berg selbst hat darauf angespielt, als er das Ideal der musikalischen Sachlichkeit dahin erläuterte, daß auch bei einem sachgerechten Tisch der Leim nicht stinken, die Nägel nicht herausstehen dürfen. Die verbreiteten Interpretationen aber, die nicht bis zur Vereinigung des Inwendigen und Auswendigen dringen, lassen es meist bei solcher

Widerborstigkeit sein Bewenden haben und verstärken das Vorurteil. Weil ihnen die Integration des musikalischen Zusammenhangs mißlingt, gerät auch die Klangfassade rissig, und daraus machen sie sich dann auch noch ein hämisches Verdienst.

Wenn freilich die Differenz traditioneller und neuer Musik in der Tat nicht so unbedingt ist, wie sie von einem nach Sparten aufgeteilten Kulturbetrieb behauptet wird, so gelten alle jene Schwierigkeiten der Darstellung auch für die traditionelle. Auch deren Aufführungen sind heute in den weitaus meisten Fällen in Wahrheit sinnlos; gerade im Umgang mit der neuen Musik läßt sich das, rückwirkend gleichsam, erkennen. Aber bei dem üblichen Repertoire, dem womöglich noch immer mehr zusammenschrumpfenden Vorrat jener Werke, die ohnehin bald jeder sogenannte Musikalische auswendig weiß, merkt man es nicht. Die Qualität des Bekannten, mehr vielleicht noch die ältere tonale Tonsprache, trägt über alle Brüche und Widersprüche bequem hinweg. Ihre mehr oder minder typischen, festgelegten Vokabeln stiften auch dort etwas wie Zusammenhang, wo der eigentliche, die Prägung des Einzelnen durch die Struktur des Ganzen, von der Aufführung gar nicht erreicht wird. Bei der neuen Musik jedoch, die das Innere nach außen kehrt, tendenziell die Struktur zum Phänomen macht und formelhafte Stützen des Verlaufs sich verwehrt, wird das Chaos sogleich offenbar, das in den üblichen Beethoven-Darstellungen dicht unter der glatten Oberfläche der Interpretation west. Wird in neuer Musik der Zusammenhang durch Versäumnisse der skizzierten Art zerstört, so entsteht unmittelbar jener Galimathias, den in Aufführungen traditioneller Musik bloß der bemerkt, der sie bereits verstanden hat; man mag darum sogar die Aufführung traditioneller Musik, und auch ihr Verständnis, schwieriger finden als die neuer; aber erst die neue hat dazu verholfen, daß man dessen inne wird und der Idee von wahrer Interpretation sich bewußt.

Bei nicht wenigen Interpreten wird man als Grund der problematischen Aufführungen neuer Musik mangelndes Verständnis annehmen müssen. Die Widersprüche im Verhältnis der produktiven musikalischen Kräfte zur Gesellschaft betreffen auch die Stellung der Interpretation zur Komposition. Die Interpreten sind von ihrer musikalischen Ausbildung beim Verständnis gerade der Werke, die im Ernst zählen, im Stich gelassen. Ihr Beruf verweist sie unmittelbarer als die Komponisten auf den Erfolg und den Kontakt mit einem Publikum, dessen geistigem Stand sie sich unbewußt vielfach anpassen. Darum ist ihre eigene Musikalität, wie hochspezialisiert sie sonst sein mögen, häufig hinter der Entwicklung der Musik selbst zurückgeblieben. Man konnte bei so bedeutenden Interpreten wie Furtwängler oder Casals den unsäglichsten Fehltritten über neue Musik im allgemeinen und die Qualität spezifischer Werke begegnen. Dem Wirkungszusammenhang zuliebe klammern sich die selbstgerecht traditionalistischen Interpreten an die faden-scheinige Vorstellung vom Musikanten, der da, in enger Tuchfühlung mit dem Publikum, vom sinnlichen Phänomen sich leiten läßt und nichts dazu gibt als sein Temperament. Was dem sich nicht fügt, sei nichts wert. Man vergißt, daß die Musizierqualitäten wohl Voraussetzung eines jeglichen Musizierens sind, das etwas taugt, doch gerade daran sich bewähren, daß sie im Bewußtsein der kompositorischen Struktur sublimiert und festgehalten werden. Statt dessen kommt es, und man kann dabei getrost bis hinauf zu den berühmtesten Namen greifen, selten zu mehr als einer Kombination von Wohllaut, Brio und bestenfalls rhythmischer Genauigkeit. Wohl ahnen manche, daß etwas nicht stimmt, aber gerade sie projizieren die eigene Unsicherheit auf das, was sie verstehen müßten und nicht verstehen, und schelten es darum intellektuell. Am Interpreten wäre es, die neue Musik wahrhaft vorm Publikum zu vertreten, wenn er nicht zum Museumsdiener verkommen will. Nur allzuleicht jedoch vertritt er das Publikum gegen die neue Musik.

Aber die Fehlinterpretationen beschränken sich keineswegs bloß auf Ignoranten und Widerspenstige. Wesentlicher ist der Betrieb, in den alle eingespannt sind, vor allem der

Mangel an Probezeit. Stücke, die man selbst heute noch kaum in weniger als zwanzig Proben anständig darstellen könnte, werden in zwei oder drei durchgepeitscht; es ist, bei allen Einwänden sonst, das Verdienst Toscaninis, daß er diesem Brauch ein Ende bereitete, und dem hat er trotz der Grenzen seiner musikalischen Qualitäten seine Autorität zu verdanken. Wer jedoch nicht über solche Autorität verfügt, muß im allgemeinen sich den ökonomischen Forderungen beugen: der gesellschaftliche Fortschritt, der aus den ausübenden Musikern geschützte Gewerkschaftsmitglieder gemacht hat, bei denen jede Minute kostbar ist, wird zur Hemmung des künstlerischen Fortschritts, indem er jene Ausarbeitung der Werke verhindert, die ebenso der Zeitverschwendung bedarf wie wahrscheinlich große Architektur der Verschwendung des Raums.

Die Folgen von alldem können kaum überschätzt werden: die musikalische Aufführungspraxis, welche die Spannung von Publikum und Werk fruchtbar austragen müßte, verstärkt statt dessen den beziehungslosen Bruch zwischen beiden. Der Bruch wird kaum auch nur mehr wahrgenommen, sondern ist bereits zur Ideologie erstarrt. Man läßt sich die Unverständlichkeit gern von unverständlichen Aufführungen bestätigen, während der Fachmann, auf den man die Zuständigkeit abschiebt, den Unsinn, den er zu hören bekommt, in Wahrheit genausowenig verstehen könnte wie der entrüstete alte Abonnent. Sehr im Ernst wäre zu fragen, ob die gehäuften Aufführungen neuer Musik, die an jenen Mängeln kranken, ihr nicht etwa, bei bestem Willen der Beteiligten, mehr schaden als nützen. Nicht umsonst tendieren die Allerverantwortlichsten dazu, Aufführungen ihrer eigenen Werke oder der ihnen anvertrauten eher zu verhindern als zu fördern. Von einer der wichtigsten zeitgenössischen Opern existiert eine Langspielaufnahme, die von vielen Gutwilligen und Interessierten gekauft wurde und deren Dirigent zu den Getreuen der neuen Musik gehört, die aber über weite Strecken die musikalischen Ereignisse unkenntlich macht. Sie ermuntert zum Achselzucken oder zur verlogenen Begeisterung für etwas, wofür man gar nicht begeistert sein kann, weil es mit der Sache, die es vorstellt, nur wenig zu tun hat. Rätselhaft bloß, daß jener Dirigent die Veröffentlichung der Platte erlaubte. Dabei zögert man, dergleichen Einwände auch nur laut auszusprechen, um nicht damit der Trägheit und dem reaktionären Stumpsinn Vorwände zu liefern, sich der neuen Musik, etwa unter Berufung darauf, daß die herrschenden Bedingungen angemessene Aufführungen ja doch nicht gestatteten, zu entziehen und mit gutem Gewissen bei Tschaikowsky zu bleiben, während doch über Innenspannung und Legitimation einer Kunstübung stets nur deren Beziehung zur aktuellen – zur fortgeschrittensten – Produktion entschied. Zögen sich die Interpreten, die überhaupt noch zwischen der neuen Musik und dem Musikleben in seiner Breite vermitteln, ganz zurück, so kämen sie damit nur der Neutralisierung der neuen Kunst in ein Kulturgut für Fachleute zu Hilfe und trügen zu ihrer Vergleichgültigung bei. Wie streng auch die Produktion jeden Schielens auf den Wirkungszusammenhang sich enthalten muß, ihre innere Zusammensetzung ist doch nicht gleichgültig gegen Wirkungslosigkeit. Sie wäre kaum mehr ernst und substantiell, wenn sie resigniert-nachgiebig von vornherein darauf verzichtete, trotz aller Widerstände die zu erreichen, die nicht Spezialisten sind. Gerade damit würde sie vor der bestehenden Gesellschaft kapitulieren und sich in einer Sparte innerhalb der allgemeinen Arbeitsteilung einrichten, über die Kunst hinausweisen muß, wenn sie nicht ihren eigenen Begriff antasten will.

Unentwegte könnten von einem Kompromiß mit dem Konformismus reden und die Besorgnis um die Interpretation als feigen Gedanken an die Wirkung fortweisen. Solche Reinheit macht es sich allzu leicht. Zunächst ist ein musikalisches Werk nicht nur der Notentext, sondern dieser bedarf des realen Erklingens so sehr wie umgekehrt der Klang der Noten: Gleichgültigkeit gegen die Interpretation ist auch eine gegen das zu Interpre-

tierende. Dann aber hat die Umsiedlung neuer Musik in eine vom Publikum vorweg abge-
 sonderte Sphäre – ihr sinnfälligster Ausdruck ist die Institution des Dritten Programms –
 ihre bedenklichen Seiten. So notwendig solche Segregationen zuweilen sein mögen, um
 den künstlerischen Fortschritt vor der Wut der kompakten Majorität zu beschützen:
 Dritte Programme, Kunstkinos und ähnliches, die dem Konflikt ausweichen, die Werke den
 Sachverständigen vorbehalten und kontrollieren, daß nichts passiert, bewirken in der Tat,
 daß nichts mehr passiert. Das Avancierte und Esoterische der Werke selbst hat allemal
 auch eine Spitze gegen das Publikum: wird diese abgestumpft, so beginnt die Sache in
 sich selbst ihre Spannung zu verlieren, und die Tapetenmuster und Rechenexempel, die
 den ästhetischen Avantgardismus heute drohend verharmlosen, sind nicht zu trennen
 von dem Verzicht auf eine Dialektik mit dem Publikum, die nicht in der Anpassung, sondern in
 deren Gegenteil bestehen müßte. Wenn Wagners Sachs in den Meistersingern verlangt, daß
 die Regeln der Meister sich dem Urteil des Volks zu stellen hätten, so steckt darin gewiß schon
 etwas von jenem gesunden Volksempfinden, das darauf lauert, den Intellektuellen und
 anderen Abweichungen an den Kragen zu gehen, aber doch auch die Ahnung, daß die
 durch die Technik anbefohlene Spezialisierung die Sache gefährdet, der sie zugleich zugute
 kommt. Weniges vielleicht spricht so sehr für Brecht, wie daß er die Grenze zwischen
 Integrität und Erfolg, die längst selber vom Betrieb sanktioniert ward, nicht achtete, und
 daß seine extreme Kunstgesinnung – einer seiner nächsten Freunde nannte sie einmal
 „barbarischen Futurismus“ – gleichwohl in die etablierte Kultur einzugreifen vermochte,
 ohne sich in einem Reservatbereich zu bescheiden. Die Spaltung von Kunst und Gesellschaft
 ist gesellschaftlich diktiert, aber auch der gehorcht dem Diktat der Gesellschaft, der sich ihr
 darum als einem bloßen Fatum beugt. Die neue Malerei hat, durch eine eigene List der
 Vernunft, nämlich den Marktwert der Werke, in einer ihr feindseligen Gesellschaft sich
 durchzusetzen vermocht. Für die neue Musik könnte die Interpretation ähnliches erreichen.
 Denn die wahre Suggestivkraft einer Aufführung ist eins mit der Realisierung des Sinns.
 Dazu helfen aber könnte nur das Radio. Vornehmheit gegen die Massenmedien ist läppisch;
 einzig indem man deren Funktion verändert, nicht durch den Rückzug in die gesellschaft-
 liche Ohnmacht läßt sich das geistige Monopol der Kulturindustrie brechen. So wie allein
 das Radio heute es vermag, der vom Markt ausgeschlossenen neuen Musik Unterschlupf
 zu bieten und ihre Sache, welche die der Menschen ist, gegen die Menschen zu vertreten,
 so vermöchte es auch das Radio, Aufführungen zu garantieren, in denen diese Sache zu sich
 selbst kommt. Das wichtigste wäre, daß man ausreichende Probezeit, ein Vielfaches der
 heute zur Verfügung stehenden, beistellt. Man weiß, wie schwer es das Radio hat, unab-
 lässig Stücke zu finden, mit denen man die Programme füllen kann. Wäre es nicht sinn-
 voller, einen Teil der Zeit abzuzweigen und für Proben zu verwenden, etwa wie jene
 mythischen es waren, mit denen Schönberg nach dem ersten Weltkrieg im Wiener Verein
 für musikalische Privataufführungen seine Erste Kammersymphonie einstudierte, ohne sie
 je offiziell „aufzuführen“? Diese Probezeiten müßten für die Hörer nicht verlorengehen.
 Vielmehr sollte man die Proben selbst übertragen. Jede Verbesserung in der Darstellung
 des musikalischen Sinnes durch den Dirigenten hilft zugleich dem Hörer verstehen, worauf
 es ankommt. Der Ernst und die Strenge, mit der der Interpret den Zusammenhang eines
 Werkes herausholt, bezeugt dem Hörer zugleich Ernst und Strenge der Komposition und
 bricht das Vorurteil, sie sei willkürlich und ein Durcheinander, bei dem es nicht darauf
 ankomme, ob eine Note so oder so laute. Übrigens kann man, an Kurorchestern und ähn-
 lichen unzulänglichen Institutionen, beobachten, wie gerade durch die Brüche und Lücken
 unfertiger Aufführungen das Innere hindurchscheint, wie man dabei Werke so kennenlernt
 wie ein Kind die Puppe, der es den Leib aufschlitzt; diese pädagogische Funktion des Unvoll-
 kommenen, Durchlöchernten, müßte man zum Verständnis ausnützen, indem man vor

den Ohren der Hörer zum Vollkommenen aufsteigt. Bei solcher Arbeit sollte man sich nicht auf das Orchester beschränken, wo ein gewisses Maß an Vergröberung, selbst bei unbeschränkter Zeit und größter Meisterschaft sich nicht vermeiden läßt – gute Orchesterwerke sind in gewissem Sinn bereits so komponiert, daß sie solcher Vergröberung Rechnung tragen –, sondern man sollte vor allem auch Kammermusikwerke minutiös, bis in die letzte Note hinein einstudieren und die Proben übertragen. Vorbedingung dafür wäre, daß die wichtigsten Radiostationen sich höchst qualifizierte Ensembles, am besten Streichquartette, dauernd verpflichteten. Die Praxis wäre keineswegs auf die Moderne zu beschränken; sie käme der traditionellen Musik ebenso zugute.

Auf diese Weise könnte es vielleicht gelingen, die Lethargie der Hörermassen gegen die neue Musik zu brechen und den primitivistischen Sekten Einhalt zu gebieten, in die jene abgleiten, die am traditionellen Musikleben kein Genügen mehr haben, ohne doch des Neuen mächtig zu sein. Dazu bedürfte es freilich der Stärkung der Selbständigkeit des Radios gegen den organisierten Druck eben jenes Publikumsgeschmacks, den es verändern muß, wenn es seine Verpflichtungen dem Publikum gegenüber erfüllen will, denn das Publikum ist stets und auch heute besser als die, welche sich aufs Publikum berufen, um das Menschenwürdige zu verhindern.

CARL LINFERT / NACH TRIENNALE UND INTERBAU

Es sollte wohl einmal gesagt werden, daß die Ausstellungen, in denen heute Architektur, meist mit ihrem vielen Zubehör, gezeigt wird und denen fast jedesmal mürrische, unzufriedene, immerhin kritisch gemeinte Worte nachgeworfen werden, fast ebensooft unvergeßliche Ausblicke auf ferne Ziele sind. Zwar werden die Ziele nicht erreicht – denn sie werden ja vorgeschlagen, angedeutet und in natürlicherweise unvollkommenen Vorübungen uns vorgesetzt –, aber da so überraschend viele Leute schnellstens zu entdecken glauben, wann man ihnen etwas vorspiegelt, gibt es harte Worte. Man kann Spiegel oder gar Spiegelungen, die vorweg gehen, nicht leiden; denn man ist gewohnt, in Vorwegnahmen der Phantasie, auch wenn sie große Pläne meint, den Betrug zu wittern. Mit einem Wort: die Phantasie hat es schwer, und da sie in der *Triennale* wie in der *INTERBAU* mindestens mitwirkte, kommen beide nicht gut weg. Gerade weil beide so erfolgreich waren, weiß ein jeder, der auf seine kritischen Neigungen etwas hält, sich enttäuscht zu zeigen. Oder um ganz deutlich zu werden: wer hätte noch nicht die herbste Enttäuschung, sogar Verachtung über Le Corbusier äußern hören – am stärksten übrigens von seiten der Architekten selbst. Gerade er aber hat unbestrittenen Ruhm, so sehr er sonst umstritten ist. Ist nun der Ruhm Gerede? Man könnte seinen Ruhm ja widerlegen. Denn auch Le Corbusier hat sich dieses Jahr (in Zürich und Berlin) in einer Ausstellung gezeigt. Dies also sind die drei Unternehmungen, von denen hier die Rede ist. Ich will bemüht sein, von ihnen so zu reden, als seien die kritischen Einwände unwiderleglich. Dann müßte ich aber Eigenschaften des Bauens und der mit ihnen befaßten Ausstellungen nennen, von denen Kritik nur selten erregt wird.

Denn Kritik fühlt sich, wo es um Architektur geht, von allem angeregt, was „unzweckmäßig“ ist. Dafür gibt es ja auch guten Grund. Architektur hat es stets mit einem Zweck zu tun. Ihm dient sie; sonst ist sie keine Architektur. Hier von Erfindung zu reden, wozu

soll es gut sein! Ein Architekt, der seinen Zweck ernst nimmt, kann nicht einfach erfinden. Doch gerade im Bauen ist Erfindungsgabe auch wieder so wesentlich. Allerdings ist sie auch ebenso unmerklich – oder müßte es sein. Denn Erfindung löst sich vom Zweck, gerade wenn er erfüllt wird. Nur, von ihm sich abstoßen kann keine bauliche Erfindung. Hier liegt der Grund, warum sie oft einfach versäumt wird. Welch schwere Forderung: sie soll gelingen, ohne doch im Schlepp des Zwecks zu bleiben. Umgekehrt wird es mit Recht ärgerlich gefunden, wenn sich einer allzusehr um das Erfinden bemüht zeigt. Viele denken, das sei mit Le Corbusier so. Aber mindestens seit seinen indischen Bauten wird offensichtlich, daß die wenigsten noch wissen, was sie ihm vorwerfen sollen: seine frühere Lust an der technoiden, mechanistischen Form oder aber die „formlose“ Phantastik, der man ihn in seinem Alter verfallen glaubt.

Ich finde, das Schlimme sieht heute anders aus. Wir sehen es an der immer eiliger auf-schießenden „Bürobaukunst“. Da wird als bauliche Erfindung bezeichnet, was nur Monteurfixigkeit und Nietenphantasie aus der Vorratskiste ist.

Warum also jene Ausstellungen nicht loben, die den engen, eifervollen Ernst der einmal festgelegten, jetzt schon abgestandenen technoiden Bau-Schablonen möglichst oft vergessen lassen und Sprünge ins Absonderliche tun! So nämlich kommt noch am leichtesten die Erfindungsfreudigkeit in Gang. Mag sich da manches ins Uferlose, also Überflüssige, ja Absurde verlaufen – ebendies nehmen die Italiener auf sich, weil sie wissen, daß nur so die Treffsicherheit für noch nicht gemachte Erfahrungen, also: Entdeckungen, zu üben ist. Die *Triennale* in Mailand, eine internationale Ausstellung für modern dekorative, industrielle und architektonische Kunst, ist von dieser Art. Meist zwar geht es um das Beiwerk zum Bau. So sind 1951 von dieser Ausstellung die tütenförmigen, durchlöchernten Lampen ausgegangen, die wir jetzt überall sehen, nur steifer, nicht mehr so leger und abundant, wie sie damals aus den Händen der Italiener kamen; und wie wirkte damals (auch noch 1954) die keramische Kunst von neuen, allen Zweck absichtlich „erschreckenden“ Impulsen gejagt, mit keiner sonst in der Welt an unbekümmerter, oft rauher Form zu vergleichen. Doch diesmal, es war die elfte Triennale, wurde der wie immer vierteiligen Schau eine Abteilung „Zeitgenössische Architektur“ vorangesetzt.

In der Art des Ausstellens wurde angestrebt, den Vorgang des Bauens, den technischen wie den formenden, genau zu nehmen. Das geschah pädagogisch und dennoch kurzweilig, ohne daß etwas oberflächlich gezeigt oder gedankenlos aneinandergereiht wurde. Der Gedanke war, elementare Vorgänge und Ausschnitte des Bauens vorzuweisen und doch nicht in eine Fibel von Stilformen zu verfallen. Ob nun römisches Mauerwerk, gotische Strebekonstruktion oder der Aufbau von Kuppeln zu sehen sind – welch letzterer etwa an der Florentiner Kuppel noch etwas von Verstrebungen im Bergwerk hat oder an Michelangelo Sankt Peter kuglig gelassen ist –, jede dieser Demonstrationen macht uns mit der konstruktiven Seite der Sache vertraut. Nicht wie meist bei historischen Bau-Beispielen entsteht der Eindruck, daß da Stein auf Stein gesetzt und alles ruhig oder unangestrengt ist. Das wird erreicht durch Darbietung von alten Bauregelbüchern, konstruktiven Architekturzeichnungen und Modellen. So läßt sich prompter, jedenfalls mit größerer Deutlichkeit, als es mir jemals sonst begegnete, der Übergang von alter Konstruktion in die gespannte, ingenieurhafte von heute finden. Es versteht sich, daß – bei der italienischen Effektsicherheit des Ausstellens – so ein Saal „komponiert“ ist, als habe er zum geheimen Grundriß die asymmetrische Gewichtsverteilung eines konstruktivistischen Gemäldes.

Was aber auch als Quelle solcher Reize gefunden werde, man geht animiert und schärferen Blicks die überreiche Folge von Ansichten moderner Bauten seit 1930 entlang. Die Veranstalter verstehen die Zeit seither als „post-rationalistisch“. Das heißt nicht, die technische Vernunft des Bauens sei seit damals mit allerlei Witz überspielt und also verspielt worden.

Aber in der Tat war es doch – wenn man den festgegossenen „Historismus“ der Diktaturen abzieht – eine Zeit, in der die strenge technische Schematik, die man im Jahrzehnt zuvor erreicht hatte, selbstverständlich wurde und die ungeteilte Aufmerksamkeit nicht mehr anzog. Sie konnte freilich jetzt umspielt, ja vergessen werden; denn sie wurde nicht verletzt. Wohl aber ließen sich unter dem unmerklich gewordenen Richtmaß rationalisierter Bautechnik leichtere Figurationen finden. Von daher ergab sich der neue Grundcharakter aller Bauten seit jener Zeit: die Erfindung spielte wieder mit der Regel, während vordem die Regel in strengen Forderungen hing. Und zu Anfang war es so, daß eben diese Forderungen oft die Stelle der Erfindung vertraten.

Da wurden nun in Mailand – es war ja eine internationale Übersicht – viele städtebauliche Versuche zur Gestaltung von Wohnvierteln gezeigt, vorzügliche Beispiele nicht zuletzt von den Engländern. Aber ich will von den Italienern allein handeln. Denn ihnen ist eine Eigenheit anzumerken, die auf Uraltetes zurückzugehen scheint: auf die stete Neigung der Italiener, ihre Kunst, Städte anzuordnen, an bergigen Lagen zu erproben. Es müssen nicht einmal ausdrückliche Berge sein; ein profiliertes, leicht gestuftes Landstück genügt ihnen schon, sich darin zu beweisen. Die mit solcher Stadtform verbundene leichtere Fernsicht hindert die heutigen Italiener nicht, ihre blanke, oft kalte Freude auszulassen an der (sozusagen) Installations-Seite modernen Bauens. So in Tiburtino, einem nördlichen Stadtteil Roms: das ist ein Hügel, eine großblockige Mietshaus-Siedlung, in sehr wechselnden Farben (etwa violettgrau und die Läden milchig blau); aber an den aufwärts führenden Straßen gibt es auch schmale, irregulär gegliederte und wechselnd hohe Häuser. Woran zu sehen ist, wie der Siedlungstyp mit der Lage wechseln kann, als sei es eine alte Stadt – und ist doch nirgends ein vererbtes Stilrequisit dabei. Oder in Genua (im Viertel „Bernabò-Brea“): wie ist da durch vielfältige Alternierung der Loggien und Wand-Fenster-Stücke jede drohende Monotonie der Grundmaße überspielt (Gropius' Hauptforderung in seiner Bauhauszeit)! Hier ist aufs neueste eine italienische (vielleicht alteingelebte) Kunst, besser: sichere Gefühlbarkeit für Proportionen bewiesen. Sonst finden wir sie selten. Dennoch ermächtigt erst sie jegliche Bauweise mit künstlichen Baustoffen – die ja, mit Stein verglichen, „unnatürlich“ ist –, nie die Natur, die Landschaft zu scheuen. Im Gegenteil, diese im Konzept schon proportionierte Bautechnik dringt ohne Scheu in sie ein. So wird denn auch Landschaft nicht zerstört, wie das in den letzten Jahrzehnten trotz aller Modernität mancherorts geschehen ist. Vielmehr: es ergibt sich eine neue Landschaft – aus der „kalten“, gemäß den technischen Möglichkeiten weitgezogenen Bauform. Freilich wird sie wie aus geheimem Zugeständnis an die Natur (nie aber in unmittelbarer, etwa rustikaler „Angleichung“ an Landformationen) dann wieder biegsam gemacht. Das Maschinöse verschwindet. Doch könnte man in keinem dieser Fälle behaupten, die Rationalität sei geopfert; sie ist nur selbst erfinderischer geworden, treibt Formen aus sich heraus, die keineswegs bloß dekorativ sind.

Dergleichen Anregungen sind es, die man in unserem Jahrzehnt schon dreimal dieser stets an mindestens einer Stelle bewundernswerten Ausstellung entnehmen konnte. Ich will nicht davon reden, daß diesmal besonders die Abteilungen des Glases, der Textilien, zumal der Bildteppiche erfinderisch schienen, daß eine große Übersicht der Italien noch verbliebenen „Volkskunst“ sogar dem heutigen Formgriff sehr benachbart wirkt, auch nicht davon, wie die anderen Länder mit Italien wetteiferten. Mir lag nur daran zu erwähnen, wie sehr diese Architekturabteilung die strenge Technik des Bauens in einer wohligen und genießenden (in diesem Sinne „menschlichen“) Verwendung zeigt. Da gab es nicht nur Hochhäuser, wie sie überall auf der Welt gelingen, sondern auch noch Besonderheiten, die über die glasleichten Hüllenformen, wie sie vor Jahrzehnten schon Mies van der Rohe vorgemacht hat, hinausgingen (so eins auf vierfach gebrochenem

rhombischem Grundriß, das G. Ponti mit anderen in diesen Jahren bauen wird). Zudem wurde von Mies van der Rohe ein neues Gebilde gezeigt, das ihn auf andere Weise als die Italiener als den unvergleichlichen Proportionskünstler erweist (über einem quadratischen Grundriß gewinnt er die klingenden Flächen): die Convention Hall in Chicago.

Noch ein Ausstellungsteil indessen muß als eigentümliche Sensation genannt werden: die „Museologia“. Das hatte nichts von jenen abgelegenen, oft ehrwürdigen Dämmerkästen, die uns beim Namen „Museum“ gegenwärtig sind. Hier wurden in Abbildungen alle jene Museen gezeigt, die die Italiener in den letzten zehn Jahren mit jedem erdenklichen exzentrischen Glanz ihrer Darbietungskünste meist in alten Bauten hergerichtet haben, so der Pal. Bianco in Genua, der Pal. Abbatellis in Palermo, die Florentiner Uffizien, die Brera in Mailand, das venezianische Stadtmuseum am Markusplatz, die neapolitanische Gemäldegalerie im Schloß Capodimonte. Da ist stets ein sublimer Modernismus in alte Bauten eingezogen – und es ist doch nicht „Innendekoration“, sondern eine ebenfalls architektonische Phantasie hier am Werk. So wird offenbar, daß die uns zu Gebote stehende Bauweise auch ein Gebrauchsmittel für alles uns Verbliebene sein kann. Und es wird doch nicht „entehrt“. Die Kunstwerke werden einem Mittel übergeben, das hinweisenden Charakter hat; ob und wann dieser vorlaut wird, bleibt ständig gefragt; dazu dienen die Beispiele, mit welchen Wänden und welchen Farben die Werke verknüpft werden sollten.

Denke ich an die weite und unbekümmerte Versuchs-Geste, die jetzt wiederum die *Triennale* ausgezeichnet hat, so kommt mir erst recht der vielfache Tadel, den die Berliner *INTERBAU* gefunden hat, ungerecht vor. Ich könnte das in Berlin als Ausstellung Gebaute – wenn ich im Ton von vorhin bleiben wollte – als ein (sagen wir) aktuelles Museum von Musterstücken ansehen – statt daß man einen Plan gemacht hätte. Aber man hat ihn doch gemacht. Man erfährt das lockere Zueinanderstehen der Bauten, sowie man sehend hindurchgeht, doch in seinen Spannweiten. Zwar fügen sich die Gruppen nicht zu Straßenzeilen. Trotzdem bilden sich Räume – eben aus dem schrägwinkligen Stand zu den Straßen. Und plötzlich ergänzen sie einander zu platzförmigen, rechtwinkligen Gruppierungen. Man braucht nur die Wohnblöcke von Aalto, Vago, Gropius und Jaenecke/Samuelson zusammen zu sehen. Gewiß hat man Gropius als pover beschimpft. Es sind freilich Siedlungsetagen (wie schon zu Ende der zwanziger Jahre), aber die Räume sind wohlproportioniert, auch das Licht ist dosiert durch den Wechsel der Fenster. Zwar sieht die Rückseite von Vagos Haus verspielt aus; aber wie bald begreift man den Sinn dieses Anscheins, wenn man sieht, welche Raum-Varianten er zuwege bringt; auch versteht er sich auf die Kunst, mit freien Pfeilern Raumgliederung zu provozieren. Aalto bringt in seinem Bau mit Wandstücken das gleiche zuwege; so entstehen um das Hauptzimmer herum – hier wird die frühere „Diele“ zum Kern – wieder Gänge, aber von einer offen einsehbaren Art. Oder: wie verstehen sich die beiden Schweden auf die manchmal straffen, manchmal leicht schwankenden Enfilade-Künste; man wußte gar nicht mehr, wie am Faden der Gänge die schönsten Räume gelingen können; selbst die Küchen werden wieder „herdhaft“, ohne das Wohnen zu stören. In den fünf Punkt-Häusern gibt es anziehendsten Wechsel; so hat Schwitter nicht mehr Balkone „angehängt“, sondern die Wände und Pfeiler der Terrassen schattend mitbenutzt, wie er überhaupt durch wechselnden Stand der Fenster dem Raum vorzügliche Lichtschleusung verleiht.

Aber nennen wir statt Einzelheiten noch einige Prinzipien. Man dachte, die Einstockbauten und Gehöfte seien gar nicht mit den hohen Wohnblöcken zusammenzubringen. Im Gegenteil: sie wirken geradezu wohligh zwischen den hohen, breiten Einflügelbauten. Diese „erdrücken“ gar nicht, bieten selbst Weite, weil sie in so guten Abstand zu den Flachbauten gesetzt sind; ja, an einem hellen Windtag, als ich sie sah, wirkten sie geradezu als Licht-

fänger und Reflektoren. Um schließlich noch einmal von der selbst in solch lockerer Bau-Anordnung sich ergebenden Wirkung als Viertel zu reden: kaum irgendwo im Hindurchgehen erwiesen sich die Hochhäuser als proportional herausfallende „Türme“. Es schien eben doch alles miteinander „komponiert“. Als ich vom Flugzeug auf die Stadt zurückblickte, war das Hansaviertel wie die Gebärde einer Hand mit leichten Fingern, bewegt, umfassend und doch durchsichtig, auf keinen Fall hingestreut und planlos. Plan ist schließlich oft nur Schema. In der Ferne, im Ostteil der Stadt zeichnete sich nur eins ab: ein langer gelblicher Wurm mit etwas gefetzten Rändern. Das war die Stalinallee. So unterscheiden sich Plan und „Plan“.

Man sollte an der *INTERBAU* nicht immer wieder erwähnen, was allzuoft schon „pover“ gefunden wurde, sondern was versucht wurde. Da gab es auch Hinweise genug – neben den Bauten – in der Ausstellung „Die Stadt von morgen“. Gewiß mochte darin vieles selbstverständlich sein; aber man sollte auch bedenken, wie viele im Städtebau neue Haustypen (die in der *INTERBAU* selbst auch ausprobiert werden) hier in den Modellen, etwa von Mattern, Kühn und Lehmbruck, vorkamen. Wo Versuche gemacht werden, muß immer auch erreicht werden, daß sie fremd und noch öfter überraschend scheinen. Das ist in der Tat hier oft eingetroffen. Man hat es zu einem Grundtadel machen wollen: diese Ausstellung sei eine Parade architektonischer Stars gewesen; jeder habe gemacht, was er wollte, und daher seien so viele Besucher überrascht gewesen. Doch solche Überraschung allein war schon Grund und Berechtigung genug, daß man fremde Architekten aus ihrem fremden, unveränderten Vorstellungskreis bauen ließ. Aus Fremdem war schon oft zu lernen, und kaum stets das Falsche.

Das hat sich für die ganze zeitgenössische Architektur an Le Corbusier erwiesen. Wie war er nicht fremd, als er um die Mitte der zwanziger Jahre strikt, aus einem reinen Formexperiment heraus, indem er nämlich Skelett und hüllende Wand voneinander unabhängig machte, einen Haustyp forderte, der zunächst gar nicht so sehr praktikabel als erschreckend wirkte. Ja, es schien, als könne er nur in Luxusform einigen Reiz bieten; sonst stellte er sich den allesamt ungeübten Blicken nur als „maschinenhaft“ und kahl dar. Manche sagten damals gern, es habe bei diesem (und mit diesem) Architekten die Erfindungsgabe ausgesetzt. Und auch heute sagen das wieder viele – aus einem anderen Grund. Es ist die neue absonderliche Form von Haus, die *Unité d'habitation* (wie nach Marseille und Nantes jetzt auch in Berlin eine gebaut wird), die viele erschreckend und erfindungslos nennen. Wir wollen nicht von den üblen Unzulänglichkeiten reden, die sich in Berlin herausgestellt haben und die nicht auf Le Corbusiers Konto gehen; aber es könnte ja sein, daß der Überdruß, den viele an diesem Projekt empfinden, folgenden Grund hat. Diese Hausform ist, paradox gesagt, der Versuch, einen neuen Zweck zu „erfinden“. Le Corbusier ist der Ansicht, es sei vermessen, als Glied der gegenwärtigen Gesellschaft nach isolierter Wohnung, möglichst gar nach eigenem Haus zu streben (und es tun fast alle, die in dieser Sache einen Wunsch haben). Also ist er seit Jahren dabei, eine Form zu finden, mit deren Hilfe möglichst viele in einem Gebäude – wie in einer Stadt, und sich nicht behindernd – unterkommen könnten. Vorerst fühlen die vielen sich abgestoßen, begnügen sich allenfalls mit anderen gewohnten Mietshausesformen – und behindern sich doch, dort wie auch in Le Corbusiers neuem Projekt (wenigstens wird von jedem solchen Beispiel bis jetzt so berichtet).

Genauso stand es vor Jahrzehnten mit der sogenannten Le Corbusierschen „Wohnmaschine“. Es kann nicht genug immer wiederholt werden, daß Le Corbusier das Wort nie mit jenem verachtenden Nebensinn gebraucht hat, den man ihm nachher unterlegte. Allerdings hat er auch schon gleich gesagt (1929, in der Vorrede zum ersten Band seines

Gesamtwerks), daß damit die Erfindungsgabe eines Architekten nicht genug getan habe. Gleichviel: die Bezeichnung „la machine à habiter“ meint eine Vollkommenheit. Denn die „Maschine“ (weit genommen) ist die vollkommenste Art von Apparat und Werkzeug, die unserer Zeit zur Erreichung von Zwecken und zur Bewältigung der ihnen unterliegenden Wirklichkeiten verfügbar ist. Es ist also das Wohnen, das vollkommene und prompte Wohnen gemeint und nicht irgendeine rigorose oder gar „niederziehende“ Mechanisierung. Das zeigen die großen Beispiele der zwanziger Jahre von Pessac über die Villa in Garches bis selbst zum Weißenhof-Siedlungsbau. Erst die Nachfolger und Ausnutzer, die nicht der Phantasie Le Corbusiers teilhaftig waren, haben das Maschinenhafte einseitig herausgetrieben.

Wie wenig Le Corbusier selber in Maschinistenhaftigkeit hängenblieb, zeigte jetzt wieder die große *Zürcher Ausstellung*. Seine Erfindungslust war, als er – fast bis zum Übertreiben – maschinöse Schärfe in alle Formen trug, die gleiche und in gleicher Stärke drängende wie heute, da er aus anderem Umgang mit dem Stoff „Beton“ (plus Armierung und Glas) zum Vorzeigen von Formen ermutigt ist, die allein aus diesem und keinem anderen Stoff hervorzurufen sind und doch die zwanghafte Enge der frühen Gebilde schließlich unnötig machten. Das zeigen einige der Bauten in Chandigarh (besonders das Clubhaus der Spinnereibesitzer) in grandioser und unheimlicher Weise. Trotzdem mußte jene frühe Phase durchgangen werden. Aber damals ist ja jene Strenge, die doch Zurückhaltung war, mit ebensolchem Schrecken „begrüßt“ worden wie heute die überschwellige Gebärde weiter und zugleich plastisch schwerer Flächenformen. Wie hat man damals zurückgescheut, als in Zürich die „Rentenanstalt“ nach Le Corbusiers Plan gebaut werden sollte! Es war ein Hochhaustyp, wie er in vielfacher, meist zwar platter Abwechslung von den Nachfolge-Architekten oft errichtet und erst recht heute immer wieder aufgegriffen wird. Damals aber blieb es beim Modell, das nun im Museum of Modern Art in New York bewahrt wird.

Es gibt eben nie etwa nur eine Art der Zweckmäßigkeit. Es gibt mehrere, und sie lassen sich noch vermehren – nach dem Maß, in dem Erfindungsgabe den Zwecken gerecht werden kann. Da verwandelt sich eben auch das „Zweckideal“, je nachdem die Erfindungskunst sich ihm annähert. Freilich muß sie es können, ohne jene Sphäre des Zwecks zu verletzen oder zu entstellen.

Darin hat sich Le Corbusier stark gezeigt und als groß erwiesen. Durch unsere Zeit gehen unaufhörlich die Spuren und Anspielungen, auf welche Art eine wahrhaft zugreifende Erfindungskraft alle Welt und alle Dinge allmählich verwandelt. Zu vermitteln, wie das zugeht und sich zeigt – das war (hinter noch so vielen Einzelheiten, die handfester und auch simpler waren) der Inhalt solcher Ausstellungen wie *Triennale* und *INTERBAU*.

HIER IRRT FRIEDRICH SIEBURG

Mit der literarischen Kritik in Deutschland und ihrer Bewertung hat es seine besondere Bewandnis. Nicht selten pflegt man den Stand unserer Kritik zu beklagen und mit der Gebärde des Anklägers auf frühere Jahrzehnte zu verweisen. Aber man vergißt dabei allzu leicht, daß etwa die Literatur der zwanziger Jahre anders beschaffen war als die heutige und dementsprechend eine andere Art von Kritik herausforderte. Überdies bleiben die Ankläger uns den Nachweis schuldig, daß die Kritik jener Jahre der gegenwärtigen tatsächlich überlegen gewesen sei – dem Verdikt, so scheint es, liegt ein wenig der Glaube an die gute alte Zeit, an einen paradiesischen früheren Zustand zugrunde. Auch ein anderer oft vorgebrachter Vorwurf wird, soweit wir sehen, kaum je belegt: daß nämlich die deutsche Literaturkritik der französischen oder angelsächsischen gegenüber klar unterlegen sei. Das Urteil mag berechtigt sein oder nicht; aber allzuhäufig hat man den Eindruck, daß jene, die es äußern, nicht in der Lage wären, dieses Urteil wirklich zu belegen; es wird wiederholt wie ein Klischee und in dem sicheren Gefühl, daß nicht so leicht einer aufstehen wird, um es auf seinen Wahrheitsgehalt zu überprüfen.

Eine andere Eigentümlichkeit unserer Situation: man fordert von der deutschen Kritik seit Jahr und Tag mehr Schärfe und Entschiedenheit, schrickt aber ängstlich zurück, wenn die Kritik einmal wirklich Fraktur redet. Mehr Respekt vor der geistigen Leistung, heißt es dann gleich, und mehr Achtung vor der Tradition, an der es uns Deutschen ja ohnedies so fehle.

Angesichts dieser Situation nimmt es nicht wunder, daß ein kürzlich erschienenen kleines kritisches Opus, welches sich ausdrücklich als „Eine literarische Streitschrift“ vorstellte, zum Teil recht ungnädig aufgenommen wurde. Wir meinen die vom Paul List Verlag (München) herausgebrachte Schrift „Kitsch, Konvention und Kunst“ des heute 33jährigen Erzählers („Die Nacht steht um mein Haus“) und Kritikers *Karlheinz Deschner*, und wir meinen die ausführliche Rezension dieses Buches von *Friedrich Sieburg* im Literaturblatt der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (vom 12. Oktober 1957). Kritische Äußerungen, die uns ihrerseits einer kritischen Beachtung wert scheinen.

Zunächst Karlheinz Deschner. Er unternimmt es in seiner Schrift, einem in literarischer Hinsicht durchschnittlich gebildeten Leseublikum den Star zu stechen. Hochgefeierte deutsche Autoren der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit werden von ihm einer vehementen Kritik unterzogen: Ernst Jünger, Werner Bergengruen, Rudolf G. Binding, Hans Carossa, Hermann Hesse. Ausgespielt gegen diese von dem Kritiker in den Orkus der Konvention, des Kitsches, des Epigontums hinabgeschleuderten Schriftsteller werden

Hermann Broch, Robert Musil und Hans Henny Jahn, auf dem Gebiet der Lyrik (gegen Binding und Hesse) Trakl, Rilke und Benn. Die Absicht des Kritikers ist eine zweifache: er möchte mit seinen Textanalysen eine „Anleitung zum kritischen Lesen“ geben, und er möchte an Hand dieser vergleichenden Analysen zeitgenössische literarische Idole stürzen.

Deschner sieht in der Sprache das entscheidende Kriterium für die Rangbestimmung eines literarischen Werkes; er kennt andere (Plastizität der Gestalten, Komposition, Symbolhaftigkeit etc.), wie er mehrfach betont, doch seien diese subalterner Natur; auch erschwere deren Berücksichtigung die Prägnanz seiner Vergleiche und Schlußfolgerungen. Ausdrücklich wird festgestellt: „Ich zeige also nicht das ‚Ganze‘. Ich zeige nur einen Aspekt.“

Es ist hier nicht der Raum, auf die einzelnen Textanalysen – der Autor stellt Landschaftsschilderungen und Liebesbegegnungen in der Prosa, in der Lyrik Herbstgedichte einander gegenüber – im einzelnen einzugehen. Ihre Ergebnisse mögen für viele schockierend sein, was durchaus in der Absicht des Verfassers liegt. Man kann und muß auch einwenden, daß Deschner nicht selten kräftig übers Ziel hinausschießt; daß Kitsch, Konvention und Kunst sich keineswegs so scharf trennen lassen; daß sein Begriff der Originalität zeitgebunden und recht fragwürdig ist; daß seine Beschränkung auf die Sprache allein zu Fehlurteilen führen muß oder daß ihm als Süddeutschem stimmungsgesättigte Prosa mehr liegt als etwa die von ihm als „anämisch“ charakterisierte Prosa Jüngers. Vorwürfe dieser Art sind sicherlich berechtigt, aber man muß ihr Gewicht richtig einschätzen. Das Buch ist keine literarwissenschaftliche Untersuchung, sondern eine Streitschrift; die Betrachtungen sind polemisch gemeint und dürfen darum für sich wohl das Recht einer gewissen Einseitigkeit und Ungerechtigkeit in Anspruch nehmen. Auch wird man zugeben müssen, daß viele Textanalysen Deschners eine sehr beachtliche Sensibilität für sprachliche Werte und künstlerische Echtheit bekunden und mit Gewinn zu lesen sind. Schließlich: wenn Deschner, um einen Lieblingsausdruck von ihm zu gebrauchen, kein wirklich „erstrangiger“ Mann sein sollte: müßte man dann nicht auch sagen, daß unsere erstrangigen Kritiker um einige Probleme, die Deschner keck und couragiert anpackt, seit Jahren wie um einen heißen Brei herumgehen?

Jetzt aber zu Friedrich Sieburgs Antwort. Der etwas pontifikale Kritiker der „Frankfurter Allgemeinen“, dem wir so manche treffende Rezension verdanken (wir erinnern nur an seine ausgezeichnete Aburteilung des monströsen Romans „Neumond“ von Herbert Cysarz), tadelt gleich zu Beginn die „geringen Mittel“ und den „Mangel an Höflichkeit“ Karlheinz Deschners. Er rügt dessen „naßforschenden Ton“ und seine „zackigen Keckheiten“, bescheinigt ihm, daß er von der Entwicklung der Kunst der Interpretation keine Ahnung habe und ohne „Einsicht in das Geheimnis der dichterischen Sprache (sei), das sich in anderen Regionen enthüllt als denen, die ihm zugänglich sind“. Am Schluß, nach sparsamstem Lob und kräftiger Verurteilung, eine grandseigneurale Gebärde: „Wir freuen uns über jedes Unternehmen, das den Leser zum kritischen Lesen anhält. Aber hier geschieht das Gegenteil . . .“

Nun, es ist das gute Recht eines Kritikers, mit einem Buch, das er schlecht und unzulänglich findet, hart ins Gericht zu gehen. Das literarische Geschäft, so meinte einmal Sartre, sei zwar nicht ganz so gefährlich wie der Beruf eines Dachdeckers, aber immerhin nicht ohne Risiko. Aber hat Sieburg die Intention der Schrift Deschners wirklich verstanden? Er übersieht völlig, will uns dünken, ihren polemischen und provokatorischen Charakter. Er bedenkt auch nicht, an wen sie sich richtet: nicht an einen Literaturkenner seines Schlages, der zweifellos die „Regionen“ genau kennt, in denen das „Geheimnis der dichterischen Sprache“ sich enthüllt, sondern an den wenig reflektierenden Leser, dessen Blick mit gutem Grund einmal energisch auf die Sprache von Dichtungen gelenkt werden soll.

Aber lassen wir diese Einwände auf sich beruhen. Schwerwiegender, ja wirklich bedenklich sind zwei massive Irrtümer, die dem Rezensenten unterlaufen sind. Der erste: Sieburg meint, daß die drei Themen (Landschaftsschilderungen, Liebesbegegnungen und Herbstgedichte), an denen Deschner exemplifiziert, in der Gegenwart „deutlich außerhalb der Aktualität“ stehen, ihnen also von vornherein etwas „Traditionelles“ anhafte: „Deschner wählt also eine Motivgruppe aus, die das, was er bekämpft, automatisch enthalten muß.“ Diese Feststellung Sieburgs ist unrichtig, so plausibel sie zunächst auch klingt. Schilderungen von Landschaften und Liebesbegegnungen mögen in der Literatur seltener geworden sein, aber Deschner kann unter seinem Wertgesichtspunkt positive, d. h. nicht ‚epigonale‘ Gegenbeispiele zitieren, die keineswegs das von ihm Bekämpfte, wie Sieburg meint, „automatisch enthalten“.

Eher schlimmer noch ist das zweite Mißverständnis Sieburgs. Deschner vertritt die These, daß ein Autor heute konventionell schreibe, wenn er *wie* Goethe oder Eichendorff dichte, weil der künstlerische Ausdruck „unserem neuen Realitätsbewußtsein, unserer heutigen herberen Bewußtseinslage“ entsprechen müsse. Man mag vorbringen, daß Deschner das hiermit angeschnittene Problem von Originalität und Tradition nicht ausschöpft (was ja auch nicht seine Absicht ist), aber man muß anerkennen, daß er damit auf ein echtes Problem hinweist. Sieburg aber schreibt: „Er leidet unter der fixen Idee, daß auch die dichterische Sprache – wie etwa die Elektrotechnik – dem Fortschritt unterworfen sei und daß der Dichter die Sprache ‚seiner Zeit‘ schreiben müsse.“ Und bald darauf unterstellt er dem kritisierten Autor die Meinung, „die Dichtung habe sich von Hölty und Salis-Seewis bis zum heutigen Tag gleichsam verbessert, wie etwa die Postverbindungen sich verbessert haben“. Nun, daß der Dichter die Sprache „seiner Zeit“ schreiben müsse – was will, wenn er diese Forderung richtig versteht, Sieburg dagegen vorbringen? Daß aber Deschner, wie sein Kritiker behauptet, an einen kontinuierlichen Fortschritt der Dichtung etwa nach Art der Technik glaube: diese absurde These wird von Deschner an keiner Stelle vertreten. Hätte er sie in seiner Streitschrift aufgestellt, müßte man ihren Autor nicht gegen seinen Kritiker Friedrich Sieburg in Schutz nehmen. Dies aber scheint uns notwendig zu sein: nicht weil die Ansichten und Methoden von „Kitsch, Konvention und Kunst“ durchaus unsere eigenen wären, sondern um der Gerechtigkeit willen.

R. H.

DER LYRIKER KROLOW

Karl Krolow: Tage und Nächte. Gedichte. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1956. 64 Seiten, 5,80 DM

Hochgelobtes, gutes Leben (1943), *Heimsuchung* (1948), *Auf Erden* (1949), *Die Zeichen der Welt* (1952), *Von nahen und fernen Dingen* (1953), *Wind und Zeit* (1954) – so lauten die nicht sehr markanten oder in irgendeiner Hinsicht aufschlußreichen Titel bisheriger Buchveröffentlichungen, denen der recht produktive Autor mit dem Gedichtband *Tage und Nächte* ein weiteres Opus hinzufügte. „Im Blau beieinander“, „Untreue der Minute“ und „Wahrnehmungen“ heißen die Überschriften der drei Gedichtgruppen in diesem Band, deren jede durch einen bestimmten Gedicht-Typus gekennzeichnet zu sein scheint.

Die Gedichte der ersten Gruppe bestehen ausnahmslos aus kurzen, vierzeiligen, teilweise kreuzweis gereimten Strophen – Gedichte, wie wir sie aus Krolows früheren Veröffentlichungen kennen. Viele von ihnen stehen den schönsten Naturgedichten Altmeister Lehmanns in nichts nach, ja sie übertreffen nicht selten den Lehmannschen Vers, was die Schattierung einer Klangfarbe, die Nuancierung eines Bildes oder einer sprachlichen Wendung betrifft. Andere wiederum könnten ebensogut aus der Feder des Lehmann-Krolow-Schülers Piontek (1925) stammen. Überhaupt sollte man meinen, dieser vielbewährte Typus des kurzstrophigen, gereimten, heiter-besinnlichen Naturgedichts – ein freilich sehr später Nachkomme des Volkslieds – sei eigentlich schon zu sehr durchgearbeitet, als daß er den Lyriker noch sonderlich interessieren könnte. Um so erstaunlicher ist es immer wieder zu sehen, mit welcher Virtuosität Krolow das von ihm mitgeschaffene Schema variiert, wie er Luft unter die Silben mischt und mit weichen Vokalen helle Zwischentöne hervorzaubert. Mit nicht geringerem Staunen bemerkt der aufmerksame Leser, wie – paradoxerweise – hoch-

gezüchtet die Sprache des lyrischen Gedichts heute besonders dann sein muß, wenn dem Dichter nicht nur eine gereimte Naturbeschreibung, sondern gar ein Liebeslied gelingen soll, dessen Poesiehaltigkeit auch das kühle Herz des literaturkundigen Intellektuellen und des kunstverständigen Laien bewegt, ohne das differenzierte Sprachgefühl des einen zu beleidigen oder den nüchternen Kunstverstand des anderen zu täuschen. Manche Formulierung allerdings, mancher Reim vor allem bewegt sich hart an der Grenze des Möglichen. Ganz außergewöhnliche Paarungen wie „Träume der Stunde Null“ – „Leicht wie ein Vers des Catull“ in der ersten oder „Email“ und „Detail“ in der dritten Strophe des Gedichts „Metamorphose“ wurden zwar so meisterlich eingearbeitet, daß das Nachlesen und Nachsprechen ein Genuß ist. Indes: weniger plausibel – von innen her plausibel – reimt in einem anderen Gedicht „Gruß“ auf „Blues“. Als Kritiker merkt Krolow gern mit Nachdruck an, wenn etwas manieriert ist oder sich chic gibt – bei sich selber ist er in diesem Punkt, wie gerade der neue Gedichtband zeigt, oftmals zu großzügig.

Das zeigt sich auch an manchen Gedichten aus der zweiten und dritten Gruppe des Bandes. Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade die Schlichtheit, um nicht zu sagen: die Kunstlosigkeit im inneren und äußeren Aufbau mancher Versgebilde den Dichter dazu verführte, einen deutlich verspürten Mangel, eine konstitutionelle Schwäche mit einer Menge gar künstlicher Wendungen und einer Vielzahl von Bildern zu kompensieren, die sich auf den ersten Blick zwar zuweilen originell geben, sich bei genauerem und längerem Hinsehen als falsch oder unwahr erweisen. „Die Luft ist voll Krawatten / Von derselben Farbe./Das macht: es ist heute schön/Draußen!“ Wer die französischen Surrealisten oder auch nur Ivan und Claire Goll flüchtig kennt, wird kaum auf den Gedanken kommen, solche Wendungen oder Bilder für originell oder etwa für hochpoetisch zu halten. Wenn ein anderer Vers lautet: „Auch ist manchmal im Fluß/Das

Geräusch zu hören,/Das ein Badender macht“ – so fragt man sich, aus welcher inneren Notwendigkeit heraus der Tatsache, daß der Badende das Geräusch *macht*, eine ganze Verszeile gewidmet ist. Und wenn es einmal von den Rosen heißt: „Sie überwintern ratlos/Im Schatten der alten Gefühle“, so ist der vorher wiederholt verwöhnte Leser einfach enttäuscht, weil ein solcher Vers allenfalls dem Dichter Rainer Maria Rilke bescheiden nachempfunden wurde. Aufs Ganze gesehen sind die „Prosa-Gedichte“ der zweiten und dritten Gruppe schwächer. Einige unter ihnen jedoch, so beispielsweise „März“ oder „Ziemlich viel Glück“, „Tausend Jahre“ oder „Wenn es Abend wird“, halten das Niveau der besten Naturgedichte Krolows oder übersteigen es sogar. Gedichte wie „Kurze Nächte“ und „Lange genug“ – letzteres Fritz Usinger gewidmet – wecken deutlich die Erinnerung an Bilder von Marc Chagall. Eine Sammlung A besonders häufiger, B besonders auffälliger Wörter und Wortverbindungen in den Gedichten dieser Sammlung ist nicht uninteressant:

A häufige:	B auffallende:
zart	Email
feucht	Detail
Mädchen	Coffein
Luft	Liebkosungen blonder Frisuren
Wasser	von Balkonen lehnen
Atmosphäre	träumerischer Mann
Münzen	frigide
Torso	blonde Soldaten
Licht	Glühbirne
Wind	das Oval

Während die erste Kolumne kaum irgendwelche besonderen Aufschlüsse gibt – alle diese Wörter sind dem Autor seit langem zugeordnet – weisen Wörter und Wortgruppen der zweiten Kolumne in eine Richtung, die von dem bisher verfolgten Wege abzuführen scheint. Wohin, läßt sich noch nicht mit Sicherheit erkennen.

Erlangen

Albert Arnold Scholl

VERSCHIEDENE WEGE

Heinz Piontek: *Wassermarken*. Gedichte. Bechtle Verlag, Eßlingen 1957. 64 Seiten. 7.80 DM

Wieland Schmied: *Landkarte des Windes*. Gedichte. Otto Müller Verlag, Salzburg 1957. 104 Seiten. 5.90 DM

Von Goethe stammt die Anmerkung: „Ich künstele so lange an meinem Stil herum, bis er natürlich wird.“ Aber Goethe schrieb auch den Vers: „Ich singe, wie der Vogel singt,/der in den Zweigen wohnt.“ Unsere zeigennössische Lyrik scheint dem ersten Ausspruch größeren Wert beizumessen, wobei allerdings nicht selten das „natürliche“ Ergebnis ausbleibt. Der Vers ist konstruiert und zusammengestückelt, er bleibt gekünstelt. Der 32jährige Lyriker *Heinz Piontek*, dessen dritter Gedichtband vorliegt, beruft sich auf den ersten Ausspruch, wie er von Goethe gedacht ist. Seine gelungenen Gedichte (namentlich aus der *Rauchfabrik*) sind von naturhafter Anmut und wie selbstverständlich formuliert. Die „zähe Operation“ ihres Entstehens, von der Piontek selbst spricht, ist bei ihnen in der Tat vergessen.

Deutlicher und bestimmter als die vorausgehenden Gedichtbände lassen die *Wassermarken* Eigenart und Standort, aber auch die Grenzen des Talents erkennen. Wie die herbe, schwermütige Landschaft des Ostens, die Piontek in seinen liedhaften Versen und „östlichen Romanzen“ besingt, von Wind, Wasser und Wäldern durchzogen ist, so bleibt auch sein Gedicht durchlässig und offen. Fragen wir nach Affinität und möglichem Einfluß, so sind die Namen Günter Eich und Krolow zu nennen. Aber verglichen mit Krolows Lyrik bleibt das Gedicht des ein Jahrzehnt Jüngeren schlichter, konkreter, liedhafter, dafür weniger kunstvoll, weniger transparent, weniger souverän im Gebrauch der dichterischen Mittel.

Ausgehend vom Landschaftserlebnis sucht Piontek in seinen Versen das rätselhafte und geheimnisvolle Hier, den eigenen Ort

in der Zeit und die ganze Wirklichkeit zu erkunden. Solange dies Bemühen thematisch verhalten bleibt und dem Lyriker ein „sanftes Einverständnis“ gewährt, gelingen gute Verse wie „Orte“ oder jene auf ein „Altes Landhaus“: „Lorbeersturz, lockere Ziegel – / doch die Zeit bleibt genau, / sinkt unterm Taubenflügel / auch der vergängliche Bau.“ Aber Pionteks Ziel ist höher gesteckt. In dem 24strophigen Zeit- und Weltgedicht „Erstandene Stimmen“ versucht der Dichter, aus christlichem Bewußtsein die gegenwärtige Weltstunde zu treffen und zu deuten. Piontek versucht seinen eigenen Sprachstil mit der schwellenden, rhetorischen Sprachgeste des Barocks zu koppeln. Aber wie schon das Anfangsgedicht zu großspurig und jugenhaft-romantisch verkündet: „Hier über den Dächern / geb' ich von Schiffbruch und Landung Bericht“, so ist die große, Kraft und Atem fordernde Sprachform, die das Weltgedicht tragen sollte, einfach nicht bewältigt. Wie der Lyriker oft vorschnell und glatt reimt, so biegt er ebenso gern Gedanken, die dem Thema gemäß hart ausgetragen werden müßten, mit leichter Hand ab – ins Harmlose, ins (religiöse) Klischee. „Du hast gefochten und gedarbt – / wofür? Genug. Es ist bestanden.“ – „Das Jenseits – wer's vernimmt, / hört Glocken fein gestimmt.“ Das IV. Gedicht der „Erstandenen Stimmen“ romantisiert vollends die alles Menschenmaß sprengende Realität Krieg, als hätte der ehemalige Artillerieleutnant die Erinnerung an das Gestern verloren. Was Piontek als Muster vorschwebt, wird an Gedichten wie „Mit dreißig Jahren“, „Untergang der Scharnhorst“ oder an solchen Zeilen deutlich: „Beladen, wortkarg, scheu und ausgeblutet, / vom Spiegel des Jahrhunderts überflutet, / verrichten wir das Denkbare allein.“ Verglichen mit den „Vergänglichen Psalmen“ (*Rauchfabne*), die das religiöse Thema poetisch verschlüsselt gaben, wird die Sprache härter und markanter, die Aussage direkter. Der religiöse Anlaß ist es (nicht Benns historischer Skeptizismus), der dem Dichter eine radikale Nüchternheit

abfordert, den Dingen und Situationen, sich selbst und seinem Wort gegenüber. Sosehr wir jedem Pathos, jedem Bekenntnis zunächst mißtrauen, der Mut Pionteks zur thematischen und formalen Verbindlichkeit ist achtenswert. Was wir an guten Gedichten vorfinden, gehört zu den wenigen poetisch vollkommenen Bekundungen junger Lyrik und läßt erwarten, daß Piontek auch beschwerlichere Wege besteht. Das Gedicht des 28jährigen Österreichers *Wieland Schmied* ist von extrem anderen ästhetischen Voraussetzungen geprägt. Fast könnte der zweite zitierte Goethevers die andere Position erhellen, aber den Versen fehlt das liedhafte Element. Sie sind unbehauen und in keiner Weise gefällig oder leichtfüßig, unbeholfen in Rhythmus und Melos, reimlos. Allein das verfügbare poetische Material und seine Fügung im Gedicht, das selbstverständliche und sichere Gespür für eine würzige, sinnenhafte Wortwelt verraten einen lyrischen Instinkt von seltener Intensität.

Während Pionteks Landschaft provinziell greifbar ist und seine Motivwelt den eigenen Erlebnisbereich kaum verläßt (das ist kein Mangel), sind in Schmieds Gedicht die Grenzen aufgehoben. Verona, Elba, Theben sind gegenwärtig wie das Zweistromland, Indien, Oklahoma – wie die untergegangenen Städte oder die Erdscheibe Homers. Romeo und Julia, Dante, Vergil, Odysseus gehen durch den Vers. Eigenartig ist, daß die scheinbar weither geholten Gestalten und Stoffe nicht stören. Sie sind keine bloß bildungsmunteren losen Bestandteile des Gedichts, sondern fest eingewebt. Schmieds Verse leben aus einem „mythischen Denken“, das Kosmos und Mensch in eins setzt und die physikalische Zeit auflöst. Bezeichnend seine Vorliebe für romantisch mythische Zeichen: Meer, Fische, Wasser, Gewitter, Sterne, Bäume, Gräber, Wein, Steine, Ölbaum, Ton, Salz, Wind.

Eines der schönsten Gedichte ist Ezra Pound gewidmet, dem ästhetischen Gesetzgeber Schmieds. „Rohe, unbehauene Gedichte / lehrtest du uns lieben, / die zwei Gespanne

Esel / nicht von der Stelle bewegen können.“ Aber der Vergleich mit dem Vorbild hebt offensichtliche Mängel an Schmieds Gedicht hervor. Es ist nicht allein damit getan, das nach Pounds Weisung genaue, unentbehrliche Adjektiv zu wählen. Auch Pounds „unbehaune“ Verse fügen sich zum Gedicht, in dem die Wortbedeutung in die rhythmisch und klanglich gefestigte Gestalt eingeschmolzen ist. Noch fehlt der Mehrzahl der Schmiedschen Verse die notwendige Evidenz des lyrischen Ausdrucks. Sie sind versifizierte Prosa. Vielfach wird das vorhandene poetische Thema zerdehnt. Hier sollte die Selbstkritik ansetzen und den Spuren des „besseren Schmieds“ folgen.

München

Eberhard Horst

REFLEXIONS-EPIK

Ernst Jünger: Gläserne Bienen. Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1957. 180 Seiten. 9,80 DM

Jüngers bedeutsamste Schrift, so scheint uns, ist der Essay *Über den Schmerz*. Hier wurden die in Krieg und Bürgerkrieg gesammelten Erfahrungen gesichtet und den Theorien des *Arbeiters* und der *Totalen Mobilmachung* angeglichen und zugleich entgegengesetzt. Über diesem theoretischen Grundriß errichtete Jünger seine dichterischen Arbeiten. So wurde die strenge Kontinuität der Sach- und Denkmotive gesichert, die *Auf den Marmor-Klippen* und *Gläserne Bienen* wie Kapitel eines geschlossenen Berichts erscheinen läßt. Mächtige neue Erfahrungen, wie sie die *Strahlungen* verzeichnen, deuten zwar auf tiefe Änderungen im moralischen Bewußtsein Jüngers, doch nicht auf einen Wechsel der Motive, mit denen sich dieses Bewußtsein unter neuem Blickwinkel beschäftigt.

Der Essay *Über den Schmerz* verhält sich also zu den Dichtungen Jüngers wie Text und Interpretation, die freilich nicht analysiert, sondern illustriert. Dadurch bekommen diese Dichtungen etwas Allegorisches, einen

Zug, den wir als Grundzug der repräsentativen modernen Dichtung ansprechen möchten, insofern er die Zunahme an Reflexion, die die Funktion des ‚Erlebnisses‘ in der Dichtung abgelöst hat, schlagend verdeutlicht. Dichten scheint nur noch als Demonstration des Denkens möglich zu sein, als dichterische Verbildlichung einer Reflexion, die im Begriffe steht, jeden Mythos spurlos zu verzehren, doch zugleich mythische Formen anzunehmen.

Jüngers Reflexion kreist auch in den *Gläsernen Bienen* um das Problem des sittlichen Individuums in einer perfekt technisierten Welt. Die aporetische Zuspitzung dieses Problems scheint die Themenstellung unserer klügsten Autoren zwingend zu beeinflussen. Es ist kein Zufall, daß Arnold Gehlens *Die Seele im technischen Zeitalter* im gleichen Augenblick wie *Gläserne Bienen* erscheint und bis in Einzelformulierungen hinein mit Jüngers Phänomenologie des „Kommenden“ übereinstimmt; Jünger freilich ist von Gehlen, der sich auf moralische Erörterungen nicht einlassen kann, durch ein moralisches Engagement, das Jünger selbst gern als skrupulös bezeichnet, durch vieles, vielleicht Unüberbrückbares geschieden. Das *Heliopolis*-Problem des hohen Funktionsnährs technischer Mächte, die den Elementarprotest seiner „Menschlichkeit“ provozieren, ist in den *Gläsernen Bienen* erneut, aber mit eindringlicheren Mitteln gestellt. Die dandystischen Motive in *Heliopolis*, die eingestreuten Capriccios, die Terror- und Luxuskabinette der Jüngerschen Einbildungskraft, sind verschwunden. Die Erzählung ist knapp, genau, sehr sachlich geworden, wodurch die Suggestion des Vortrags gewinnt, indem die Kraft, die Genauigkeit erzeugt, alle Emphase absaugt. Die alten Motive der ‚Mauretanier‘, der Techniker der Macht (Fillmor), des ebenso noblen wie vergeblichen Widerstands (Lorenz) gegen die Erledigung der Sitte, des Gewissens, des lebenswürdigen Lebens durch die Kompensationen einer Automatisierung, die den Menschen für den Verlust seiner antiquierten Freiheiten durch Komfort entschädigt, das

Motiv des schrecklichen Einzelnen, des „Oberförsters“, der in der Gestalt des Roboterfabrikanten Zapparoni eine positive Auslegung erfährt, dies alles begegnet uns wieder bis in unauffällig verwendete Ding-Symbole, wie etwa die Tigerlilien, die den Garten-Pavillon Zapparons umsäumen. *Lilium tigrinum* zählte bereits in der zweiten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* zu den geheimen Wappenzeichen Jüngers.

Doch, wie wir schon eingangs andeuteten, die Gesinnung, die sich der alten Motive bedient, hat neue Orientierungspunkte entdeckt, die nun nicht mehr mit stoischer impassibilité eingenommen, sondern mit schwer gebändigter Verzweiflung verteidigt werden. Jünger läßt offen, ob das gelingt oder, genauer, mit den Mitteln gelingt, über die sein Held, der Rittmeister Richard, verfügt. Die Verzweiflung des Autors, der oft wie die wachspuppenhafte Nachbildung seiner selbst in seiner „Loge“ saß, ist nicht mehr zu überhören. Sie äußert sich in einem rückhaltlosen Bekenntnis zu den konservativen Werten, zum Wert als solchem, der ja bereits ein konservativer Begriff ist. Der Ölbaum, das Pferd, die Waffe, das Vaterland: eine archaische Wertreihe, die er der Moderne, die keine Häuser mehr bauen, die nicht mehr wohnen kann, deren Kunst nur die öde „Überraschung“ sucht und nicht mehr das Gefühl der „Vertrautheit“ erweckt, einer Moderne, in der die Autorität durch die Tests gelenkter Massenbefragungen ersetzt wird, mit niedersächsischem Eigensinn entgegengesetzt.

Diese konservative Verzweiflung Jüngers würde der Marxist als den idealen Fall des „unglücklichen Bewußtseins“ im Hegelschen Sinne zitieren, wenn die konservative Wertreihe Jüngers nicht auf das eigentümlichste auf einen positiven Entwurf der Technik, die unseren Planeten mit einer synthetischen „Natur“ zu beschieren sich anschickt, bezogen wäre. Indem Jünger die entscheidende Beobachtung zu machen meint, daß die Physiker heute zugleich Metaphysiker sind, daß mit der Technisierung die theologischen Fragestellungen an Schärfe und Unaus-

weichlichkeit zunehmen, muß er der Technik gerade den Reiz abgewinnen, den sein konservativer Ekel vor ihrer Perfektion ihm zu rauben droht. Jünger weiß, daß restaurative Bestrebungen, auch wo der nobelste Elan sie trägt, dem schrecklichen „Umsonst“ anheimfallen. Auch die aristokratische Möglichkeit, in auswegloser Lage wie Richards Freund Lorenz, der sich mit der Zucht eines Kunstturners aus dem Fenster in den Abgrund schwingt, den Tod zu suchen, erschüttert zwar den konservativen Sinn und wird auch von ihm als letzter Vorbehalt in erpresserischen Lagen, die nur noch Erniedrigung zulassen, ins Auge gefaßt; aber der protestierende Freitod ist kein Argument gegen das fürchterliche Rechthaben der Dinge, auf die uns die „Dynamitkultur“ täglich vorbereitet. Hier gilt es, Vorteil aus der „Lage“ zu ziehen, die mit dem Terror der Technik, die, indem sie unseren moralischen Kontrollorganen entglitten ist, unsere moralische Zustimmung zu gewinnen scheint, die religiöse Entschlossenheit steigert, die apokalyptischen Prüfungen zu bestehen.

Jünger richtet in den düsteren Zurichtungen der kommenden Treffen einige Feldzeichen auf. Der Rittmeister Richard zerschlägt mit entschiedenem Schlag den „Rauchkopf“, der die „Gläsernen Bienen“ steuert, entzwei. Er protestiert gegen die Infamie unserer weltlichen Zukunft, die uns mit dem Versprechen, das Universum dem Menschen verfügbar zu machen, um die Lust an der Schöpfung betrügen will.

Jünger zählt zu den wenigen Autoren, die ihre Erkenntnisse durch Erfahrungen abgesichert haben. Er mag für den Geschmack der Generation, die die „erbärmliche Küche“ des zweiten Weltkrieges belieferte, zuweilen etwas peinlich an den Gemütswerten eines kaiserlichen Truppenoffiziers hängen, welche Banalitäten fördern, die nicht unbedingt zum konservativen Stil gehören. Des verwöhnten Lesers Furcht vor dem Gemeinplatz ist nicht immer ein Zeichen von *décadence*. Aber das zählt zu den Geschmacksfragen, die wir anderen zu bereden

überlassen wollen. Wir meinen nicht, daß Jüngers Rang dadurch beeinträchtigt wird. Diesen Rang kann ihm niemand zuerkennen; er wird deutlich durch die Bestätigungen der Ereignisse.

Köln

Rainer Gruenter

ROMAN EINER BOTSCHAFT

Romain Gary: Die Wurzeln des Himmels. Roman. Aus dem Französischen von Lilly von Sauter. R. Piper & Co Verlag, München 1957. 489 Seiten. 17.80 DM

Dieses mit dem Prix Goncourt 1956 ausgezeichnete Buch ist eine Sensation im besten Sinn des Wortes. Die in der letzten Zeit so gern diskutierte Frage, ob die Zukunft der „engagierten“ oder der „reinen“ Literatur gehöre, ob die künstlerisch objektive, allseitig lebendige Gestaltung unserer Wirklichkeit wichtiger sei als jede noch so dringend nötige oder heilsame „Botschaft“, stellt sich hier nicht oder nur am Rand. Denn sie wird zunächst einmal hinweggefeht von der Intensität und der Gestaltungskraft eines Autors, der von den ersten Seiten dieses umfang- und inhaltsreichen Romans an besessen ist von der Botschaft, die er dem Leser nicht etwa in dem üblichen Sinn vermittelt, sondern mit der er ihn überwältigt. Ebenso erstaunlich wie das Thema des Buches ist seine Durchführung. Der Roman handelt von einem Mann, einem früheren Zahnarzt und Widerstandskämpfer, der sich in Französisch-Äquatorialafrika umhertreibt und dort mit einer zugleich närrisch und unheimlich wirkenden Zielstrebigkeit seiner Aufgabe lebt, die in nichts anderem besteht, als die afrikanischen Elefanten vor der ihnen drohenden Ausrottung zu retten. Zum Überfluß macht es der Verfasser in einer Nachbemerkung deutlich, daß er sich mit seinem Helden, den einen Fanatiker zu nennen eine Untertreibung wäre, identifiziert. „Mein Buch“, sagt er, „handelt von dem für uns lebenswichtigen Problem des Schutzes der Natur, und diese Aufgabe ist im Zeit-

alter der Zwangsarbeit, der Wasserstoffbombe, des versklavten Denkens, in einem Zeitalter, in dem weitgehend der Zweck die Mittel heiligt, so ungeheuer, daß wir sie nur meistern können, wenn wir unsre ganze Kraft und alle Brüderlichkeit aufbieten, die wir nur irgend besitzen.“

Die echt französische Rhetorik dieser Erklärung, die eher einen Propagandisten als einen Romanschriftsteller vermuten ließe, ist allerdings nicht ganz so naiv, wie sie klingt. Denn Romain Gary, dem es als echtem Franzosen so wenig an Begeisterungsfähigkeit wie an Selbstironie und Skepsis fehlt, hält es durchaus für möglich, daß es sich bei seinem Glauben an individuelle Freiheit, Toleranz und Menschenrechte auch nur um unzeitgemäße Elefanten handelt, „um lästige Überlebende aus dem längst verflossenen geologischen Zeitalter des Humanismus“. Wenn dem so sei, hoffe er mit ihnen zu verschwinden, aber nicht, womit er wieder sein Buch meint, „ohne sie vorher gegen die Ausbrüche des Totalitarismus verteidigt zu haben, gegen die Ausbrüche der Nationalisten, der Rassenfanatiker, der politischen Mystiker und der ideologisch Besessenen“.

Wie ernst es dem Autor mit dieser Absicht ist, beweist sein Roman, der keineswegs nur durch die Leidenschaft der in ihm vorgetragenen Überzeugungen, sondern durch die Eindringlichkeit, die Klugheit und die Varietät der künstlerischen Gestaltung zu einem der bemerkenswertesten und erfreulichsten Bücher der Gegenwart wird.

Der Titel *Die Wurzeln des Himmels* ist etwas irreführend. Das Buch hat nichts mit einem der heute so beliebten orientalischen Mystizismen zu tun. Es ist ein durchaus irdisches und höchst aktuelles Buch, von französischer Klarheit des Denkens und des Berichtens und ebenso konsequent durchgeführt wie das klassische Beispiel der von einer übergeordneten Idee getragenen Erzählung, der *Candide* Voltaires.

Es geht nur um eine Sache in diesem Buch, in dem es dennoch von Leben strotzt, in dem es von den farbigsten und seltsamsten Gestalten wimmelt, angefangen von den in

Afrika unvermeidlichen Gaunern, Waffenschmugglern und Abenteurern bis zu den verbissenen afrikanischen Nationalisten, und den müde und weise gewordenen französischen Verwaltungsbeamten. Alle diese Figuren sind dazu da, um den Helden Morel von jeder nur möglichen Seite zu beleuchten und immer wieder klarzumachen, daß hinter seiner unglaublich und verdächtig scheinenden Sache wirklich nichts anderes steckt als der Kampf um die Elefanten, um Freiheit und Schönheit, um einen Spielraum für das Menschliche innerhalb der harten Gesetze der *conditio humana*.

Der Autor ist freilich den Gefahren, die ein so ganz auf Verkündung einer Botschaft gestellter Roman mit sich bringen muß, streckenweise nicht ganz entgangen. Manche seiner Gestalten sind allzu symbolisch ausgefallen, wie das dem Helden treu ergebene, von den Russen und dem Schicksal vergewaltigte Mädchen Minna aus einem Berlin, dem ein solches Geschöpf nie entstammen konnte. Um so besser sind dem Autor die französischen Charaktere geraten, und neben dem Helden sind sie es, deren lebendig gewordene Gestalten, schon von Natur und Erziehung etwas erhöht und advokatorisch, das für eine gute Sache streitende und als Roman bis zum Ende spannende Buch zu einem Meisterwerk der französischen Kolonial-Belletristik machen.

München

Friedrich Burschell

EIN GEBORENER ERZÄHLER

R. C. Hutchinson: Die Stiefmutter. Roman. Aus dem Englischen von Ernst Sander. C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1957. 314 Seiten. 11.— DM

Beim angelsächsischen Publikum hat sich R. C. Hutchinson – geboren 1907 in Middlesex – seit langem den Ruf eines vorzüglichen Erzählers erworben, der sich als solcher zumal in der Kunst der Charaktergestaltung, der psychologischen Porträtierung erweise. Romane wie *Elephant and Castle*,

Shining Scabbard, *Testament* und *Recollection of a Journey* trugen ihm weithin Beifall ein, und C. Day Lewis glaubt, daß er zu den wenigen englischen Romanciers von heute gehöre, die noch in fünfzig oder gar hundert Jahren gelesen würden.

Die wohlgelungene Übersetzung seines vorletzten Romans *The Stepmother* vermittelt nun auch dem deutschen Leser die Bekanntschaft mit diesem geborenen Erzähler. (Sein neuester Roman *March, the Ninth* ist inzwischen erschienen).

Es ist eines von jenen vorzüglich in England vorkommenden Büchern, die mit den Mitteln des Romans im hergebrachten Sinne eine psychologische Sensibilität und Wachheit verbinden, die uns hierzulande noch immer revolutionär vorkommen will – oder die wir nur der eigentlich „großen“ Literatur zubilligen wollen. Dabei fehlt im vorliegenden Fall jegliche Präention, und man könnte sich fragen, ob dieses Werk von zugleich psychologischer Kühnheit und formaler Beharrung auf dem Erprobten, von sprachlicher Souplesse und bedeutender Einsicht in moralische Komplikationen und – bei alledem – handfest geschickter Handlungsführung und raffinierter Wahl des szenischen Hintergrunds nun zur Kunst geadelte Unterhaltung oder sich urban gebende „große“ Literatur ist. Die Frage mag angesichts des Resultats müßig scheinen, um so mehr, als in England das literarisch Relevante kaum je auf solche szenischen Reize oder gar die nun auch für Hutchinsons Werk bezeichnende gesellschaftlich-urbane Haltung zu verzichten pflegt, die nichts über den literarischen Rang selbst aussagt, aber einiges über die Beständigkeit der gesellschaftlichen Ordnung in England. Es ist eine Art bezauberndes Kammerspiel, das uns Hutchinson mit großem dramaturgischem Geschick vorführt. Ein britischer *Civil Servant* heiratet am Genfer See seine Sekretärin. Sympathie und Achtung ersetzen bei diesen beiden nicht mehr jungen Menschen die leidenschaftlicheren Gefühle. Übrigens ist Catherine Kanadierin und halb französischer Abkunft, und wenn sie

nun auf dem Landsitz Mr. Ashlands die Stelle der verstorbenen ersten Mrs. Ashland einnehmen soll, so muß sie es als zweifach Fremde versuchen. Da die Geschichte aber aus der Perspektive Catherines erzählt wird, ist alles Englische hier in eine kritische Distanz gerückt, die selbst eine so vertraute Szene wie einen englischen Landsitz neu und ‚wirklich‘ macht.

Es ist eine verschachtelte und doppelbödi- ge Geschichte, in der fast stets der erste Augenschein trägt. Da ist etwa eine „Stiefmutter“ – Catherine – ein zärtlich gescheites Geschöpf, das die Mütterlichkeit selbst ist; und ihr Stiefsohn – Stephen –, der sich selbst für den hält, der er scheint: ein rauher Krieger und vertrotzter Heimkehrer, von eiserner Härte gegen sich selbst und andere – er erschöß einen pflichtvergessenen Kameraden. Um diesen Sohn oder Stiefsohn ringt Catherine; sie legt seinen eigentlichen Charakter wieder frei, dem Zartheit und Mitgefühl und statt Härte Empfindlichkeit eignen. Den Grund seiner Verhärtung entdeckt sie in einem falschen Ideal, ihm eingepflichtet von der vergötterten Mutter. Josie, diese längst verstorbene Mutter, ist die eigentliche Hauptperson im Kammerspiel, und um die Zerstörung des privaten Mythos, den ihre Familie um sie spann, geht es: um die Zerstörung, auch, eines sehr ‚englischen‘ Ideals von Selbstdisziplin um jeden Preis – des Ideals einer Haltung, die darin besteht, lieber das Leid zu leugnen als es zu akzeptieren. – Hat auch hier der Augenschein getrogen, das schöne, noble Porträt der ersten Mrs. Ashland, das Catherine in ihrem neuen Heim begrüßte? Diese „wundervolle Frau“, die ein Unfall gelähmt hatte und die nie ein Wort der Klage hören ließ, die ihren Kindern ein unerreichbares Beispiel gab und die jedes Mitleid wie eine Beleidigung von sich wies – nun, sie hat, wie uns der Autor verstehen läßt, dem Leid nicht seinen Sinn abgewonnen. Solche Kritik kommt aus einer christlichen Haltung. „Ich meine“, sagte er, „sich mit seinem Leiden abfinden, ist nicht dasselbe wie leugnen, daß es existiert. Christus hat die Wirk-

lichkeit des Kreuzes nicht verleugnet. Im Gegenteil.“

Es gibt bezaubernd komische Nebenfiguren in diesem Roman, die jeweils ein ganzes Milieu zu beschwören vermögen. Die Hauptpersonen stehen übrigens, ungeachtet ihrer subtilen moralischen Probleme, glaubwürdig in der Geschichte ihrer Zeit; und die diplomatische Mission, die Mr. Ashland nach Genf, Washington und schließlich nach Wellington, Neuseeland, führt und der der endliche Erfolg immer wieder versagt bleibt, scheint uns ironisch an unser aller Pflicht gegenüber unseren Nächsten erinnern zu wollen. Denn Mr. Ashland reiste soviel, um den Flüchtlingen eine neue Heimat zu geben.

München

Herbert Schlüter

BÜHNE DER DEBUTANTEN

Heinz Albers: Landung ohne Ankunft. 15 Erzählungen, 170 Seiten. 2.– DM

Werner Helmes: Die Scherbe des Bacchus. 176 Seiten. 2,50 DM

Alf Lierse: Das Tabakhaus. 154 Seiten. 2.– DM

„Opus 1“. Veröffentlichungen der Carl Bertelsmann Stiftung zur Förderung junger Autoren. C. Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1957.

Jeder Verlagslektor weiß, daß es eine Menge Bücher in einem Exemplar, nämlich dem Manuskript des Verfassers, gibt, die dennoch recht gut, oder sagen wir besser mit doppelter Negation, die nicht schlecht sind und doch aus verschiedenen, oft kaum bestimm- baren Gründen niemals das Licht der Öffentlichkeit erblicken, nie ihre eigentlich weltliche Geburt erleben werden. Mehr noch, es gibt heimliche Autoren, die ihr ganzes Leben lang mit Hartnäckigkeit und einem geradezu frommen Glauben an ihr Tun derartige Bücher hervorbringen. Der Sinn von „Opus 1“, dieses vorbildlosen literarischen Versuches des Verlages C. Bertelsmann,

junge Autoren ohne Kalkulationsrücksichten zu Wort kommen zu lassen, die bisher wenig oder nichts in Buchform vorgelegt haben, darf aber nicht zugunsten jener seltenen, nie zum Zuge kommenden Bücherkategorie ausgelegt werden. Napoleon hat einmal gesagt, Offiziere, die keine „fortune“ haben, könne er nicht gebrauchen. Das Wort setzt voraus, daß Qualifikation selbstverständlich ist, aber nur noch das Glück hinzukommen müsse. Opus 1 will in solchem Sinne lediglich etwas Fortuna spielen für Autoren, bei denen es an jenem kleinen Zugewicht, das das Glück auch dem Talentiertesten bringen muß, nicht ein Leben lang mangeln wird, die vielmehr durch diese Hilfsstellung nur etwas früher und rascher vor die breitere, mit einem Buch gegebene Öffentlichkeit gelangen, als sie dies auf Grund ihres in der Anlage sicheren Talent es ohnehin tun würden.

Nimmt man derlei Gesichtspunkte (über den etwas undeutlichen Inhalt des Vorspruches dieser Sammlung hinaus) zum Maßstab, so muß freilich gesagt werden, daß nur der erste der drei Autoren, *Heinz Albers*, den Richtlinien im vollen Sinne entspricht. Nur in seinem Falle kann von einem starken, in noch nicht abzusehender Entwicklung und offenbar auch in publizistisch-verlegerischen Initiationsnöten befindlichen Talent gesprochen werden.

Werner Helmes, dessen „Jungfräulichkeit“ als Buchautor durch eine Parallelveröffentlichung in einem andern Verlage (Stahlberg) ohnehin bestritten werden kann, hat einen lieblichen, sehr gewandten kleinen Roman aus dem Moselland geschrieben, der aller Wahrscheinlichkeit nach auch im üblichen Publikationsgange seinen Weg zur Öffentlichkeit gefunden hätte. Ein Aquarellist der Feder, sprachlich wie in der Konstruktion seiner Fabel ohne heftigere Problemneigungen, lebt er ein sicheres poetisch-rhetorisches Talent auf der Ebene atmosphärischen Stimmungsfanges im Rahmen eines durch Bildung verfeinerten Provinzmilieus aus. Was von seiner Erzählung haftet, sind weniger die vier Gestalten und ihre linden

Schicksalsverflechtungen als hier und da der Farbfleck eines ungewöhnlich glücklichen Bildes, insgesamt die kultivierte leicht dunkel untertönte Lebensfreundlichkeit, von der das dem Wein und seinem antiken Kultgott zugewandte Geschehen durchatmet wird.

Etwas schwieriger, auch problematischer erscheint *Alf Lierse* mit seinem *Tabakehaus*. Auch hier ein Talent, das rascher und leichter zu formulieren, sicherer im Medium der Sprache als in dem der Wirklichkeit selber zu schwimmen weiß. Gleichwohl herrscht geringere Durchsichtigkeit und Perfektion, anders ausgedrückt, mehr Jugend, vielleicht auch Unreife und Experiment in dieser formal und konstruktivisch einen eigenartigen Weg einschlagenden Geschichte. Sie ist wie ein Mosaik aus einzelnen, drei bis fünf Seiten langen „Steinchen“ montiert, die jeweils unter einen aus ihrer Vorzugsstimmung oder -thematik abstrahierten Begriff gebracht werden. Dergleichen wirkt moderner als es ist, weil man oft vergißt, daß solche Formexperimente schon u. a. in Jean Paul einen großen Ahnen besitzen. Auch die relative Schwierigkeit nicht der einzelnen Kapitel, sondern ihrer Verflechtung und des Gesamtzusammenhanges, die zu stärker meditativem Lesen zwingt und den kleinen Roman in der Tat schwer publizierbar gemacht hätte, gründet vielleicht in derlei bewußter oder halb bewußter Anlehnung an die großen Muster der indirekten, verspiegelungsfreudigen Epik englischer oder deutscher Romantik. Obwohl sie irgendwo in Friesland lokalisiert ist, steckt zugleich ein eigentümlich exotisches Element in der Geschichte um die Bewohner und studentischen Hilfsarbeiter eines Tabakgutes, was sicherlich nicht nur durch die mexikanische Pflanze hineingekommen ist. Auch dieser kleine Roman haftet am meisten mit dem Detail, aber weniger durch einzelne Stimmungswerte als durch die Spektren eines beträchtlichen Sprachpotentials, das sich nicht nur im Wortschatz, sondern in einer originellen, mannigfach variierenden Syntax zum Ausdruck bringt. Der weitere Weg des Autors läßt sich nach dieser ernst-

haften Probe kaum voraussehen. Über *Heinz Albers*, von dem die Leser dieser Zeitschrift mehrere Beiträge kennen, müßte gesondert und ausführlicher gehandelt werden. Sein „Opus 1“ setzt sich aus fünfzehn kürzeren Erzählungen zusammen, die ihr Einzeldebüt in wesentlichen deutschen Zeitschriften und Zeitungen alle schon hinter sich haben, also seit längerem bekannt sind. Obwohl sich Albers in diesen Erzählungen unter die wenigen deutschen Meister der kurzen Geschichte eingereiht hat, behält man das Gefühl, daß dies alles erst Versuche, Studien und Übergangsstadien sind, daß dieser Erzähler zum wirklichen Roman tendiert, an dessen Bewältigung ihn vorerst noch teils die etwas forcierte Intensität seines Ausdruckswillens, teils auch der Mangel an wirklich roman-gültigen Stoffen und Erfahrungen, kurzum die relative Jugendlichkeit und Weltarmut seines Geistes behindern mag. Hier lebt hinter jeder nicht nur geschriebenen, sondern gestalteten Zeile noch viel heimliches Chaos und eine verborgene Qual des Schöpferturns, die einerseits auf einen langen Weg deuten, andererseits aber auch die mühsam am Weg errungenen kleinen Früchte schon mit einer unverwechselbaren Süße angereichert haben. Wenn Opus 1 keinen anderen Erfolg haben sollte, als diesem „jungen Autor“ publizistisch auf die Beine zu helfen, so ist die Stiftung nicht umsonst angewandt worden.

Berlin

Johann Siering

EIN LITERARISCHER JUX

Ernest Hemingway: Die Sturmfluten des Frühlings. Aus dem Amerikanischen von Annemarie Horschitz-Horst. Rowohlt Verlag, Hamburg 1957. 135 Seiten. 7,50 DM

Mr. Hemingway hat uns vor einigen Jahren unübertrefflich erklärt, warum so selten ein neues Buch von ihm erscheint, obwohl er fleißig jeden Tag seine hundert Zeilen schreibt. So lange nämlich die alten Bücher

genügend einbringen, hieße es den Sadismus amerikanischer Finanzämter herausfordern, den Panzerschrank zu öffnen, in dem er die Manuskripte seiner noch ungedruckten Werke verwahrt. Die ausländischen Verleger, in Europa und besonders in Deutschland, haben es daher nicht leicht jenem Publikum gegenüber, das von seinem unbändigen Liebling partout ein neues Buch haben möchte. – Woher nehmen, wenn Mr. Hemingway mit den Safeschlüsseln noch nicht einmal klimpert?

Im vorigen Jahr konnte sich der deutsche Verlag Hemingways noch verhältnismäßig glänzend aus der Affäre ziehen, indem er auf das prächtige Manual des Stierkampfes zurückgriff, auf den *Tod am Nachmittag*. Auch die nun vorliegende neueste Verdeutschung ist ein solcher Rückgriff, er offenbart allerdings einige Not bei diesem Verfahren. Denn auf dem Klappentext heißt es: „Bald wird Ihnen diese Erzählung mit dem Turgenjew-Titel wie ein Szenarium zu einem Roman vorkommen. Oder ist sie ein Treatment zu einem Film? Oder ein literarisches Experiment? Eine Paraphrase zu anderen Texten Hemingways? Oder sind die „Sturmfluten des Frühlings“ ironisch gemeint, worauf mehrere Passagen in der Erzählung schließen lassen? Oder ist der Text, wie behauptet wurde, eine Persiflage auf Sherwood Anderson und seinen Primitivismus, angestiftet von Francis Scott Fitzgerald? Also eine Burleske unter Augen?“ Sowenig Grund im allgemeinen auch vorliegt, sich mit Klappentexten zu befassen: dieser hier liest sich wie ein Hilferuf in Fragezeichen. Denn dieser literarische Jux aus den Jahren des sehr frischen Ruhms ist nach drei Jahrzehnten in der Summe der Späße nur noch von jemand nachzuvollziehen, der mit den spezifisch amerikanischen Clownereien des New Yorker literarischen Treibens der zwanziger Jahre gründlich, als teilnehmender Zeitgenosse, vertraut ist. Nun ist der Hemingway-Leser zwar durchaus nicht verzärtelt, an einen recht harten Umgangston gewöhnt, aber literarhistorische Anforderungen sind eigentlich nie

an ihn gestellt worden. Es versteht sich, daß Hemingways zahlreiche literarische Anspielungen ausnahmslos despektierlich sind, es bleibt bloß vertrackt, daß man selbst dies in seinem ganzen boshaften Nuancenreichtum nicht genießen kann, wenn man unglücklicherweise nicht genügend etwa über die Konkurrenzverhältnisse zwischen dem „Mentor“ oder „Scribners“ oder „Harpers Magazine“ orientiert ist oder sogar Bildungslücken aufweist, die die Bedeutung van Dorens im „Century“ betreffen. Da also leider der Fall eintreten kann, daß sich selbst gelehrte Hemingway-Enthusiasten dadurch etwas überfordert fühlen, muß es bei der Empfehlung bleiben, sich an die seltsamen Erlebnisse der beiden Pumpenarbeiter zu halten, an Scripps O'Neil und Yogi Johnson, die freilich gänzlich im Fragmentarischen verharren, wenn man sie außer Beziehung zu dem üppigen literarischen Arabeskenwerk des Autors setzt, also sozusagen jenseits aller Vermutungen liest, die der deutsche Verleger Hemingway dem Leser als Auswahl aufbürdet. Vor dreißig Jahren war das in den einschlägigen Zirkeln von New York und Paris sicherlich ein hinreißendes Rätselraten. Auf Grund der genannten „Bildungsschwierigkeiten“ aber präsentiert sich dieser Rückgriff heute eher als Vorgriff auf die große kritisch-historische Gesamtausgabe.

Berlin

Walter Lennig

ERSTAUNLICHE BEKEHRUNG

Rolf Schroers: In fremder Sache. Erzählung. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1957. 196 Seiten. Leinen 9,50 DM

Wer das neue Buch von Rolf Schroers aufschlägt, hat Mühe, es wieder aus der Hand zu legen, bevor die letzte Seite erreicht ist. Die Konstruktion des Geschehens, der die Erzählung diesen ungewöhnlich starken Reiz ihres Fortgangs verdankt, stützt sich auf zwei ungleichartige, aber gleich virtuos gehandhabte Verfahrensweisen: auf eine

geschickte Führung der Hauptpersonen durch die überraschungsreichen Situationen der Handlung und auf das Verschweigen eines für das Verhalten der Personen entscheidenden Ereignisses, das dem Leser erst auf der viertletzten Seite mitgeteilt wird.

Chronologisch aufgelöst, beginnt die Erzählung damit, daß ein flotter Journalist, der illustrierte Zeitschriften mit Reportagen versorgt, nachts mit mehr als drei Promille Alkohol über die Autobahn fährt. Dort wird er Zeuge des Selbstmords einer jungen Frau, wagt es jedoch nicht, in seinem gesetzwidrigen Zustand Meldung zu erstatten. Die Polizei findet seine Handschuhe am Unglücksort und schließt auf Mord. Die Fahndung nach dem mutmaßlichen Täter wird aufgenommen, aber der Journalist schweigt noch immer, denn er setzt wenig Vertrauen in die Glaubwürdigkeit der Wahrheit.

Erst als sein Nachbar unter Mordverdacht verhaftet wird, erwacht das Gewissen des Zeitschriftenmanns. Allerdings geht er nicht auf die Wache, sondern verübt einen Einbruch im Hause seines Nachbarn, um herauszufinden, was für Indizien gegen den Verhafteten sprechen können. Diese Nachforschungen „in fremder Sache“ bringen zutage, daß der Nachbar – ein semmelblonder Intellektueller, der in der Morgendämmerung bei Kerzenlicht Gedichte liest, aber trotzdem genug Lebensgewandtheit besitzt, um einen anspruchsvollen Posten in der Industrie zu bekleiden – durch sein Verhalten indirekt Anlaß zum Selbstmord der jungen Frau gegeben hatte. Der Journalist weitet die privaten Nachforschungen aus, und die ihn immer stärker frappierende Konfrontierung mit der Existenz eines anderen Menschen stößt ihn auf die Einsicht, daß die Verantwortung für den anderen es ihm auferlegt, zur Polizei zu gehen, komme was wolle. Beinah ein neuer Karl Moor, stellt er sich der Behörde.

So offenbart sich die Intention des halb hinreißend, halb reißerisch gemachten Buches als pädagogisch. Die Anonymität des

modernen Alltags wird aufgesprengt, um sichtbar zu machen, daß jedes einzelne Versagen – auch wenn es scheinbar folgenlos bleibt – doch immer einen anderen trifft. Diese Moral zieht das Buch jedoch gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit aus seinen Figuren.

Marburg

Andreas Donath

TROTZ FLEISS KEIN PREIS

Ernestine Moor: Das Papierschiff. Roman. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1957. 373 Seiten. 15,80 DM

Ein belangloses Leben ist besonders schwer darzustellen; bei solchem Thema genügt es nicht einmal, durchschnittlich zu schreiben. Die junge Hausfrau N. N. ist immerhin sehr fleißig und bemüht, als Ernestine Moor etwas Literarisches zustande zu bringen. Drum frisiert sie ihr Rheinisch zum makellosen Papierdeutsch. Der „Scholle“ werden Kohlköpfe „abgerungen“, Erdbeeren nicht „verschmählt“, ein Ring wird „erworben“, ein „unseliges Ding“ muß „beständig als Mahnung im Besitz bleiben“, man weiß „um“ Tüchtigkeit, ein Leben besteht „fortan“ nur noch aus Entsagung und „lästigen Torturen“. Manchmal schlingert das Papierschiffchen bedenklich auf den Wogen des Feinsinns: „Ich blickte auf diese kleine Schwester der Sicherheitsvorrichtungen, die an Türen und Läden den Griff ins Innere verwehren.“ „Der Mensch – eine Umwandlungs- und Austauschstation! Das ist krankhafte Phantasie in schlimmster Form.“ Die Worte stammen „aus meiner Feder“, versichert der Erzähler an anderer Stelle ganz ernsthaft.

Ernestine Moor hat ihre Gedanken nämlich einem Mann in den Kopf gelegt. Er ist ein Dutzendmensch, ein ziemlich mieser Kleinstädter, Egoist, Pedant und Streber, immerhin Filialleiter, Familienvater und Autobesitzer. Man lernt sein Leben haarklein kennen, weil er es in einer schlaflosen Nacht durchdenkt. Ein tatkräftiger Mann würde

sich so vieler Lappalien gar nicht entsinnen. Sein Denken kreist vor allem um einen verstorbenen Freund und dessen Braut, Frau und Witwe. Er entwendete das Tagebuch des Freundes, die Leidensgeschichte eines Diabetikers von der Heirat im Oktober 1944 bis zum Exitus November 46. Diese Lebensbeichte ist einfach dazwischengesetzt, mehr als hundert Druckseiten lang. Um die durchschnittliche Frau des durchschnittlichen Freundes zu beeindrucken, hat der Durchschnittsmann ein unterdurchschnittliches Gedicht gemacht, überschrieben: „Das Papierschiff“. Auch dieses Gedicht wird dem Leser nicht vorenthalten. Immerhin erhielt es den Kommentar: „Das ist wahrscheinlich auch nicht gut. Ich verstehe zu wenig davon, um es beurteilen zu können.“ Man kann da schlecht widersprechen. Das Büchermeer wird über diesem Papierschiffchen lautlos zusammenschlagen.

Stuttgart

Hans Daiber

* * *

RILKE UND GIDE

Rainer Maria Rilke / André Gide: Briefwechsel 1909–1926. Eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von René Lang. Aus dem Französischen von Wolfgang A. Peters. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Inselverlag, Wiesbaden 1957. 201 Seiten. 15,80 DM

Den beiden Korrespondenten hat es gewiß nicht an Hochschätzung füreinander ermangelt. Das Leben Gides sei ihm ein unbeschreibliches Geschenk, vertraute Rilke nicht lange vor seinem Tode Monique Saint-Hélér an. Und Gide schrieb in einem kurzen Nachruf auf den deutschen Dichter am 9. Februar 1927: „Rilke ist eines der Wesen, die ich am meisten geliebt habe“, doch der Satz geht weiter: „... und über die ich am wenigsten zu sagen weiß.“ Es darf nicht verwundern, daß dieser sehr sorgfältig edierte und annotierte Briefwechsel – dessen französische Originalausgabe 1952 bei Corrèa in

Paris erschien, ebenfalls von Renée Lang besorgt – zwar ein schönes Panorama deutsch-französischer Literaturbeziehungen und viele wissenswerte Einzelzüge beider Persönlichkeiten bietet, aber über den Kern ihrer dichterischen Erscheinung nichts besonders Wesentliches aussagt. Die beiden sind kein Dioskurenpaar, das auf einen Sockel gehörte, aber auch nicht polar einander zugeordnet; eher hat man das Gefühl, sie sprächen auf die liebenswürdigste, ja innigste Manier aneinander vorbei.

Ihre Bekanntschaft knüpfte sich als eine literarische an – Rilke übersetzte die *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, Gide einige Passagen aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* –, aber sie wurde bald zu einer persönlichen Freundschaft, bei der Rilke wiederholt die Rolle des Hilfesuchenden, Gide die Rolle des aktiven Helfers zufiel. Es ist bezeichnend, daß Gide in einer Mitteilung an die Herausgeberin des Briefwechsels jene wechselseitigen Übersetzungen mit Schweigen übergeht und als Kernstück seiner Beziehungen zu Rilke offenbar einen Zwischenfall aus dem ersten Weltkrieg betrachtet: die französischen Behörden hatten Rilkes Wohnung in der Rue Campagne-Première im vierzehnten Arrondissement von Paris beschlagnahmt und zur Deckung der Mietschulden, in Wahrheit wohl eher als Schikane gegen den feindlichen Ausländer, das gesamte Mobiliar einschließlich wertvoller Bücher und Stiche, Originalzeichnungen Rodins usw. zwangsversteigert. Von Romain Rolland alarmiert, hatte Gide trotz vieler Bemühungen nur zwei Kisten mit persönlichen Papieren sicherstellen können, die er nach dem Kriege in den Keller des Verlagshauses Gallimard bringen ließ und die Rilke dort 1925 wieder in Besitz nehmen durfte. Diese Episode nimmt in den ausgetauschten Briefen tatsächlich großen Raum ein. Sie wird nur noch übertroffen durch die ausführlich diskutierten Anstrengungen, dem jungen Pierre Klossowski, einem Sohn der Rilke-Freundin Merline, eine Freistelle an Jacques Copeaus Schauspielschule und ein möbliertes Zimmer im unerschwinglich

teuren Nachkriegs-Paris zu verschaffen. (Pierre Klossowski sollte dann doch nicht Schauspieler, sondern Schriftsteller werden; wir verdanken ihm ein Buch über den Marquis de Sade und damit eine ganze Modeströmung der jüngsten französischen Literatur.) Ein drittes „praktisches“ Thema endlich sind Gides unermüdliche Versuche, Rilke zur Teilnahme an einer der „Dekaden“ zu überreden, die Paul Desjardins schon vor dem Weltkrieg in der ehemaligen Abtei von Pontigny zu veranstalten begann – Versuche, die zum Scheitern verurteilt waren, wie Gide sich mit einiger psychologischer Einsicht selbst hätte sagen können. Rilke ist in dem Kreuzfeuer dieser literarisch-philosophischen Debatten schwer vorzustellen und hat sich ihnen 1910 ebenso wie 1922 bewußt entzogen. Hingegen war Gides Vergnügen daran groß und schier unermüdlich – die Herausgeberin irrt, wenn sie (S. 175) behauptet, er habe 1926 zum letztenmal an den „Entretiens“ teilgenommen; der Rezensent kann zumindest seine Anwesenheit für den Sommer 1930 bezeugen.

Gide hat den um sechs Jahre jüngeren Rilke um volle fünfundzwanzig Jahre überlebt, das mag dazu beitragen, ihn heute moderner, zeitnäher erscheinen zu lassen. (Wieviel aktueller wirkt etwa seine Rußlandreise gegenüber der von Rilke in Begleitung von Lou Andreas-Salomé unternommenen!) Nun läßt der Briefwechsel, gerade insofern er sich mit literarischen Dingen beschäftigt, den Gide der frühen Jahre hervortreten, dessen Affinität zu Rilke ja auch größer ist. Das verstärkt die Empfindung, Rilke habe einen Gide geschätzt, der sich selbst schon „überholt“ hatte; kein Werk Gides hat einen so rilkeschen Ton wie die *Cahiers d'André Walter*, die schon in der Form dem *Malte* verwandt sind. Auf der anderen Seite beweisen einige Äußerungen Gides deutlich, daß er dem schwerer auslotbaren Teil von Rilkes Dichtung nicht mehr folgen konnte, schon weil seine Deutschkenntnisse – neben dem Piano sein größtes Hobby! – ihn dabei doch im Stich ließen.

Berlin

Hellmut Jaesrich

HEIMKEHR DER BIOLOGIE

Adolf Portmann: Biologie und Geist.
Rhein-Verlag, Zürich 1956. 360 Seiten.
16.80 DM

Die Rolle, die die Biologie als Motor einer Entmenschung des Menschen seit 98 Jahren gespielt hat – 1859 kurbelte Darwin diesen Motor an –, ist zwar bekannt, aber noch keineswegs abgeschlossen. Nicht der 1919 verstorbene Rhetor Ernst Haeckel, sondern der noch lebende und fanatisch publizierende französische Biotechniker Jean Rostand bedeutet das Maximum jener Gesinnung und Praxis, das Pessimum des Humanen also. Männer wie Hans Driesch, der Experimental-Zoologe war, ehe er Philosoph wurde, und Jacob v. Uexküll haben weniger auf die Biologie als auf die Philosophie gewirkt. Adolf Portmann, Ordinarius für Zoologie an der Universität Basel, weist seit Jahrzehnten – von unantastbar solidem Fachwissen und eigenen bedeutsamen Forschungsergebnissen her – die Biologie einerseits in ihre Schranken, andererseits gestaltet er sie zu einem Gelände, worin der Geist zu wurzeln und zu wipfeln imstande und berufen ist. Sein neues Buch, eine Sammlung von 13 Vorträgen und einem Festschrift-Beitrag – davon 9 Vorträge auf Eranos-Tagungen in Ascona gehalten –, ist trotz dieser Genese des Inhalts „wie aus einem Guß“. In einer für biologische Literatur erfreulich uncharakteristischen Weise zeigt sich Portmann Satz um Satz als Meister anspruchsvoller Sprachgestaltung, universeller und dennoch präziser Denkfähigkeit sowie, nicht zuletzt, als echte Künstlernatur: das Kapitel „Biologisches zur ästhetischen Erziehung“ stellt einen Höhepunkt des gewichtigen Werkes dar; von der heute überall diagnostizierbaren „Atrophie des vergeistigten Sinneslebens“ ausgehend, zeigt Portmann, daß „die tyrannische Macht der Bevorzugung der theoretischen Funktion“ in der Kunst zum Sieg des Naturalismus – was die Masse Mensch betrifft – geführt hat; da aber „die ästhetische Funktion eine Grund-

lage des menschlichen Verhaltens“ ist (was er fachkundig zwingend nachweist), wird der Autor als *Biologe* zum Anwalt des Surrealismus. „Dieser Kampf um die moderne Kunst wird vielleicht einmal als ein besonders seltsames Kapitel abendländischer Verwirrung erscheinen, wenn dereinst der Absolutismus einer einzigen Erlebiskomponente gebrochen und ein umfassenderes Menschentum mit seinen Varianten wieder ernst genommen wird“, sagt er in jenem Vortrag, den er anlässlich der Jahrestagung einer Schweizer Schul-synode hielt.

Mit Überraschungen solcher und verwandter Art kargt das Buch nicht. Vom Vorherrschen des Denktypus und der rationalen Einstellung sagt Portmann: „Diese Bevorzugung ist um so tyrannischer, als sie so gut wie völlig unbewußt ist.“ Der Rationalismus des Abendländers – und speziell der des Biologen – wird als eine Art Zwangsneurose erkannt. Wen unter denen, die wirkliche Beziehungen zum Lebendigen haben, sollte das nicht freuen!

Dennoch darf man nicht meinen, Portmann verachte die rationale Naturwissenschaft. Er betreibt und meistert sie selbst, aber gerade deshalb degradiert er sie in einem sehr positiven und sehr geistigen Sinne. Das mit konkreter Faktenfülle aufwartende, Seite um Seite den Leser fachlich belehrende und ihm neue Perspektiven eröffnende Buch ist – was die vielseitige Thematik und die hinreißend formulierten Details angeht – durch eine Rezension nicht faß- und charakterisierbar. Wenn der Referent, der selbst Fach-Biologe ist, es bei einem dankbaren und vernehmlichen Ja zu Portmanns Werk bewenden läßt, glaubt er seine Pflicht am würdigsten getan zu haben. Er kann nur noch den Wunsch hinzufügen, daß die 14 Kapitel – die das Insgesamt einer Heimkehr der Biologie zum Geist deutlich machen – nicht nur von Philosophen, Psychologen, Künstlern und Pädagogen gelesen werden (was um so leichter möglich ist, als der von der Höhe der Gelehrsamkeit her formulierende Autor bei seinen Lesern keine

Fachkenntnisse voraussetzt, sondern sie ihnen nebenher verschafft), daß vielmehr auch vor allem Biologen dadurch produktiv gereizt und in die Metamorphose gelenkt werden, die den Biologen seit 98 Jahren bitter nottut und die ihnen hier einer ihrer Kollegen vermitteln kann.

An zwei Stellen sollen Einwände, die sich aufdrängen, nicht verschwiegen werden: Portmann, der in Fußnoten stets die maßgeblichen Forscher nennt, auf die er sich stützt, berichtet davon, daß bei der Menschwerdung die Aufrichtung des Körpers der Gehirnentwicklung vorangegangen sein dürfte; er nennt in diesem Zusammenhang drei angelsächsische Forscher und einen Schweizer, den wichtigsten Namen, Max Westenhöfer, nennt er nicht. Und in dem Kapitel, in dem er für den Surrealismus eintritt und sich zu dem Wort von André Breton bekennt: „L'homme ce rêveur définitif“, mutet der Satz unpassend phliströs an, man könne durch ästhetische Erziehung in obengemeintem Sinne „die kommende Generation so stärken, daß in ihr die vollwertigen Menschen, nicht die neurotischen Psychopathen das Übergewicht haben“. Van Gogh und Strindberg, Kurt Schwitters und Georg Trakl, Utrillo und Else Lasker-Schüler – um nur einige Namen derer zu nennen, für deren Werk und Wirkung Portmann eintritt – waren doch ganz entschieden „neurotische Psychopathen“ (nach einem Wort des Psychotherapeuten G. R. Heyer ist das ein Adelsbrief), während das, was man „vollwertige Menschen“ zu nennen pflegt, nach Biologie im ungunsten Sinne des Wortes riecht. Aber lediglich Terminologisches ist hier zu beanstanden, eine etwas fahrlässige Einladung zum Mißverstehen. Das nimmt dem, was Portmann hier wirklich meint, nichts von seinem Rang. Außerdem wiegen so geringfügige Einwände wenig bei der Beurteilung eines Buches von solchem Gewicht wie dem des Portmannschen Meisterwerks, „das“ – so heißen die letzten Zeilen, von denen der Autor wohl kaum ahnte, wie sehr sie auf sein Buch selber zutreffen – „Menschen

zu erwecken vermag für das schwere und dunkle Glück eines Lebens in der Freiheit der Entscheidung“.

Stuttgart

Herbert Fritsche

DER GEDANKE IM SEIN

Hermann Wein: Realdialektik. Von hegelscher Dialektik zu dialektischer Anthropologie. R. Oldenbourg Verlag, München 1957. 185 Seiten. 17,— DM

Mit erstaunlicher Gelehrsamkeit und bewundernswertem Scharfsinn geht der Verfasser der Frage nach, „ob unter Dialektik mehr als eine konstruktive Methode und mehr als der Zauberstab hegelscher Spekulation verstanden werden dürfe und könne“. „Ist an dem, wovon Hegel spricht, etwas daran, das mehr als spekulative Begriffs-Dialektik, das vielmehr Real-Dialektik wäre?“ Ähnlich wie Kant die Verstandeskategorien, will Wein die Kategorie der Dialektik auf das Erfahrbare beschränken, ohne sie aber damit ebenso wie Kant transzendental-idealistisch zu deuten. Es soll geprüft werden, ob dialektische Strukturen in bestimmten Wirklichkeitsbereichen, vor allem im Bereich des Anthropologischen, phänomenologisch als Realitäten auffindbar sind. Daß die anthropologische Frage den eigentlichen Kern alles Philosophierens zu bilden hat, ist die Grundthese, von der der Verfasser ausgeht. Aufgeworfen wurde das Problem in dieser Form bereits von Nicolai Hartmann, auf den sich Wein auch wiederholt beruft und an dessen Forschungen er bewußt anknüpft.

Der Verfasser beginnt mit Reflexionen über die Rolle der Dialektik in Hegels Geschichtsphilosophie, um sodann die „Phänomenologie des Geistes“ und die „Logik“ nach jenen Elementen zu durchforschen, die als Ansatz für eine Realdialektik in Betracht kommen. Gleich am Anfang wird gefragt: ist der „objektive Geist“ Hegels ein spekulativer Begriff oder eine empirisch feststellbare Realität? Wein gelangt zu dem zunächst

vielleicht überraschenden, aber trotzdem durchaus überzeugenden Ergebnis, daß gerade die Geschichtsphilosophie, obwohl sie von Wirklichkeiten handelt, viel wirklichkeitsfremder ist als die Phänomenologie oder gar die scheinbar so abstrakte Logik. Im vierten Abschnitt des ersten Teils wird der Unterschied zwischen spekulativer Dialektik und Realdialektik an der berühmten Analyse des Verhältnisses Herr – Knecht aus der „Phänomenologie“ sowie an der Dialektik des Unendlichen in der „Logik“ aufzuweisen versucht. Schon früher aber wird das Resultat der Untersuchung mit den Worten vorweggenommen: „Wir können mit Hegel das *eine* Stück Weges gehen – den Weg von einer Logik als Logik der Identität zu einer Logik als Logik der synthetischen Einheit.“ Synthetische Einheit meint Bestehenbleiben der Pole auch in der Synthese und nicht deren Auslöschung.

Der zweite Teil, „Dialektik menschlicher Verwirklichung“, ist verglichen mit dem peinlich genau durchgearbeiteten ersten mehr skizzenhaft gehalten und hat ungefähr die Gestalt eines vorläufigen Entwurfes für ein noch ausstehendes umfangreicheres Werk. Der hier entwickelte Grundgedanke läßt sich in aller Kürze etwa so darstellen: das Selbst findet erst zu seiner wahren Selbstheit, indem es sich auf das Andere ausrichtet, wogegen es sich an die Andersheit des Anderen verliert, wenn es ausschließlich auf die Eigenheit gerichtet bleibt. In der dialektischen Auslösung der jeweils gegenläufigen Richtung offenbart sich gewissermaßen die synthetische Einheit des Ganzen. („Wer da sucht, seine Seele zu erhalten, der wird sie verlieren; und wer sie verlieren wird, der wird ihr zum Leben helfen.“ Luk. 17, 33.) „Das realdialektische ‚Umschlagen ins Gegenteil‘, das sich beim Versuch der Radikalisierung, das heißt der Herauslösung der ‚Extreme‘ (Pole) aus der Struktur ereignet, würde eben in einer Struktur synthetischer Einheit seinen Grund haben.“ „Der ‚radikale Mensch‘ täuscht sich also über seine Wirklichkeit, er ist sich jener Dialektik an und in seiner Verwirklichung nicht bewußt.“

Es ist sicher sehr einleuchtend, wenn der Verfasser sagt, daß nur dann der dialektische Umschlag in das Gegenteil eintreten kann, wenn durch die Radikalisierung, durch die Übertreibung einer Verwirklichungsmöglichkeit die ursprüngliche und konstitutive Einheit gestört wurde. Hinzuzufügen wäre aber, daß der Umschlag die zerstörte Einheit oder das Gleichgewicht keineswegs wiederherstellt, sondern das Symptom gerade ihrer Unwiederherstellbarkeit ist. Mir scheint der eigentliche Kardinalfehler Hegels nicht darin zu liegen, daß das dialektische Prinzip, losgelöst von der Realität, spekulativ verwendet wird, sondern vielmehr darin, daß der Philosoph den Unterschied zwischen der die synthetische Einheit bewahrenden *Ge-zweigung* (O. Spann) und der *Ent-zweigung*, die sich erst aus der Radikalisierung ergibt, übersieht oder verschleiert und darum so verfährt, als ob man auch vom Entzweien her, das die Metabole nicht mehr transzendiert, zur Synthese aufsteigen könnte. Ich habe den Eindruck, daß Wein bei allem Scharfsinn gerade hier nicht scharf genug sieht, ja daß er eben diesen Fehler Hegels auch im „realdialektischen“ Bereich unkritisch mitmacht. Außerdem möchte ich nur andeutungsweise fragen, ob sich zwischen Realdialektik und rein gedanklicher Dialektik wirklich mit solcher Sicherheit unterscheiden läßt, wie der Verfasser voraussetzen scheint. Hat denn nicht alle Dialektik, also auch die empirisch feststellbare, ihre Wurzel bereits in einer gewissen „Gedachtheit“ und also relativen Irrealität des sogenannten Realen? Es könnte ja doch die Wirklichkeit selbst sein, die mich durch ihren eigenen dialektischen Charakter, d. h. durch ihre Gedachtheit oder Gedanklichkeit dazu verleitet, im Gedanklichen ausschweifend zu werden wie Hegel. Das Buch Weins läßt so zweifellos noch viele Fragen offen, aber es macht doch vor allem diese Fragen bewußt, und das allein muß ihm hoch angerechnet werden. Die Philosophie soll beunruhigen. Wenn sie das wirklich zuwege bringt, dann hat sie ihre Aufgabe in der Hauptsache getan.

Berlin

Erwin Reisner

DIE THEMEN PICASSOS

Vicente Marrero: Picasso und der Stier. Aus dem Spanischen von Werner Beutler. Glock und Lutz Verlag, Nürnberg 1957. 96 Seiten. 7,50 DM

Dieses Buch handelt zunächst vom Stierkampf in Spanien, der *corrida*, die kein Sport und keine billige Volksbelustigung ist, sondern *fiesta*, Nationalfest, an dem das ganze Volk größten Anteil nimmt. Dem Stierkampf liegt alte mythische Substanz zugrunde: der Mythos vom Kampf des Lichtes mit der Finsternis. Der Torero trägt das Lichtgewand, dem die Zeichen der Sonne eingestickt sind; der Stier aber ist der Widersacher des Menschen, er steht für die dunklen Kräfte der Erde. Die Tötung des Stiers ist ein Ritus, ein Opfer, ein heiliger Vorgang; sie darf nur nach bestimmten Regeln erfolgen. Werden diese Regeln verletzt, gilt der Kampf als mißlungen, und der Spanier spricht von der „*mala tarde*“, vom bösen Nachmittag. „Die Kunst des Stierkampfes“, sagte Ernest Hemingway, einer ihrer größten Bewunderer, „ist die einzige, in der der Künstler sich in Lebensgefahr befindet und in der die Güte des Kunstwerks vom Ehrgefühl des Künstlers abhängt.“

Den Hauptteil des Buches bilden Interpretationen der Bilder Picassos, die den Stier zum Gegenstand haben; und das sind nicht wenige. Von hier aus gelingt es dem jungen Spanier Marrero, einen Zugang zum Verständnis des ganzen Werkes seines bedeutenden Landsmannes zu öffnen. Seit 1901, als er seinen ersten bekannten „course de taureaux“ malt, sind Stierkämpfe, „Stier und Pferd“, Stierköpfe, die „*Minotauromaquia*“ eines der häufigsten Themen in Picassos Werk. Ebensooft spricht er in seinen Gedichten von der *corrida*, ihren Trägern und Gesetzen. „Ich las die Zukunft im Auge des Stiers“, sagt er da einmal. Im Stier, diesem „Rätsel mit Hörnern“, erkennt Picasso den Drachen unserer Sagen wieder, der die Welt bedroht. Der Stier ist die Verkörperung der Übel der Zeit – einer Zeit, die für ihn

im Zeichen des Stiers steht. Denn beinahe überall, wo in seinen Bildern der Stier auftritt, ist der Stier Triumphator. Er besiegt alle anderen Wesen, keines kann ihm widerstehen. Toreros sehen wir sehr selten; und wenn wir sie sehen, dann sind sie oft, als sinnfälliger Ausdruck ihrer Schwäche, mit weiblichen Merkmalen, mit Brüsten, dargestellt. Der Stier steht in vielen „courses des taureaux“ allein dem Pferd gegenüber. Das Pferd, edler und unschuldiger als der Mensch, ist eine Verkörperung der Reinheit (Picasso hat es fast immer weiß gemalt). Sehen wir die Toreros zuweilen auf der Flucht, so ist das Pferd immer hilfloses Opfer des Stiers. Unerbittlich und selbstgefällig blickt der Stier in „*Guernica*“, dem vielleicht wahrsten Abbild unserer Zeit, über die verzweifelte Frau, über alle Leidenden hinweg, indes aus dem Maul des Pferdes sich, spitz wie ein Dolch, ein verzweifelter Schrei ringt.

Vicente Marrero geht aber nicht nur der Vision des Stiers in den Gemälden, Zeichnungen und Lithos Picassos nach, sondern er entdeckt auch den Schatten des Stiers in vielen seiner „figures“, so beispielsweise in der „Frau mit Hut“ (1942), in deren Kopfbedeckung sich deutlich zwei spitze Stierhörner nachweisen lassen; in der bekannten „Weinenden Frau“; im „Porträt eines Mannes“ (1938), dessen Mundpartien als Stiermaul erscheinen. Immer wieder bricht in der Darstellung des Menschenbildes seiner Zeit Animalisches durch. „Der Stier beherrscht Picassos Malerei“, sagt Marrero, „und alle seine Bilder erwecken den Eindruck, als ob sie in Gegenwart des Stiers ausgeführt worden wären. Der Stier: das ist die Grausamkeit, die Brutalität und das Böse, die auf der Zeit lasten wie ein düsterer Schatten.“

Das Buch Marreros – darin liegt seine bahnbrechende Bedeutung – ist die erste nur inhaltliche Ausdeutung des Werks Picassos, seiner wiederkehrenden Gestalten und Themen und der Weltsicht, die sie offenbaren. Über den vielen, den Beschauer zunächst verwirrenden formalen Gesichtspunkten im

Werk Picassos haben wir lange die Aussagekraft seiner Bilder übersehen. Die bisherigen Bücher über Picasso, die wir kennen, gehen vom Biographischen aus und geben eine stilistische Einordnung und Erläuterung seines Werks.

Was Vicente Marrero über den Stierkult im mediterranen Raum und die Beziehungen Picassos zum Stier sagt, ist grundlegend; seine Bild-Interpretationen sind von muster-gültiger Präzision; seine abschließenden

Anmerkungen dagegen zu Picasso als „Epilog des Häßlichkeitskultes“ erscheinen noch recht ergänzungsbedürftig, vor allem in stillkritischer Hinsicht. Hier müßte eine weitergehende Deutung des Werkes Picassos einsetzen!

Die Bebilderung hätte reicher sein können. Viele der im Text besprochenen Gemälde mußten wir in anderen Werken über Picasso nachschlagen.

Wien

Wieland Schmied

FORUM

MÜDIGKEIT AM NOBELPREIS?

Am diesjährigen Nobelpreis für Albert Camus ist in der Welt viel Kritik geübt worden, bei der sich wohl auch etwas von dem zurückgehaltenen Widerspruch der vergangenen Jahre mitverausgabte hat. Daß der vierundvierzigjährige Franzose überhaupt schon als Kandidat für den höchsten Literaturpreis der Welt gelten konnte, kam überraschend, als sein Name spät, fast in letzter Minute in den Verlautbarungen vor der Wahl zum erstenmal auftauchte. Gäbe es eine objektive Rangordnung oder Reifeliste, so würden sicherlich unter Franzosen André Malraux, vielleicht auch Montherlant oder Sartre „ältere Ansprüche“ auf eine solche Auszeichnung gehabt haben. Darüber hinaus überraschte es, daß überhaupt schon wieder ein Franzose der Preisträger geworden ist. Die am meisten literarische Nation Europas ist zwar bisher immer im Turnus von fünf, sechs Jahren mit einem Vertreter zum Ziel gekommen; eine solche Regelmäßigkeit wird aber diejenigen wenig getröstet haben, die, wie der Kreter Katanzakis oder der Engländer Graham Greene, seit Jahren immer wieder in den Vorentscheidungen genannt wurden, ohne daß ihnen jemand die ebenfalls alle Jahre wiederkehrende Enttäuschung honoriert hätte. Die Norweger, die an der diesjährigen Entscheidung ihrer skandinavischen Nachbarn reichlich Kritik übten, hatten wieder ihren griechischen Favoriten Katanzakis propagiert, soweit nicht der eigne Landsmann Johan Falkberget in den Vor- oder Nachdiskussionen genannt wurde. Katanzakis, ein großartig ausgreifendes Naturtalent, wenn auch kaum der Prototyp eines „klassischen“ Nobelpreisträgers, hat sich, einem literarischen Ajax gleich, allen künftigen Enttäuschungen, zugleich freilich auch dem sicherlich einmal fälligen Preis durch den Tod entzogen, ähnlich wie bei uns Gottfried Benn, der im vergangenen Jahr zum erstenmal als möglicher Kandidat überraschend genannt wurde.

Man kann im übrigen sagen, daß bei uns das Ergebnis zwar unerwartet kam, aber ohne besondere Affekte für oder wider aufgenommen wurde. Spekulationen oder Hoffnungen hinsichtlich eines deutschen Preisträgers hatten nach Benns Tod ohnehin kaum bestanden, vielleicht sogar etwas zuwenig, wenn man nüchtern bedenkt, wer immerhin in den letzten Jahren für nobelpreiswürdig befunden wurde. Vielleicht drückt sich in solcher geringen

Engagiertheit aber auch noch ein unklarer Rest jener künstlichen Unpopularität aus, die der Nobelpreis in den Jahren der nazistischen Gewaltherrschaft bei uns genossen hat. Immer wieder wallt ja Empörung in einem auf, wenn man sich daran erinnert, daß eine „Regierung“ es sich herausnehmen durfte, ihren verdienstvollsten Staatsbürgern bei Strafe der Ausbürgerung die Annahme des bedeutendsten internationalen Ehrenpreises zu untersagen.

Es läßt sich nun kaum bezweifeln, daß eine gewisse Müdigkeit um den Preis und seine Wirkungen in der Welt eingetreten ist, die nicht nur aus der allgemeinen skeptischen Stimmung angesichts einer Inflation kleiner und großer materieller und immaterieller Auszeichnungen entspringt, sondern auch den Nobelpreis im besonderen, die wenig glückliche Hand, die man mit ihm in der letzten Zeit gehabt hat, betreffen dürfte. Es ist einfach nicht mehr das Ereignis, das es einmal war, wenn jemand dieses Non-plus-ultra an Auszeichnung erfährt. Ein Bild im Schaufenster der Buchhandlungen (nicht einmal aller), das letzterschienene Werk, dazu ein Aufsatz in den Tageszeitungen, damit erschöpften sich die unmittelbaren Folgen, die mit dem Preis verbunden sind, wenn man einmal von dem großen, einem Lotteriehauptgewinn gleichkommenden Geldbetrage absieht. Ein Preis dieses materiellen und ideellen Gewichtes soll die Menschen, die ihn empfangen, auf einzigartige Weise herausheben. Umgekehrt fließt aber auch Ehre von den Namen der Preisträger auf ihn zurück, und es war im Laufe der Jahre dahin gekommen, daß das ursprünglich einseitige Verhältnis von Ehrengabe und Ehrenempfang sich zu einer echten Wechselseitigkeit gesteigert hatte. Niemand hat die darin enthaltene Verpflichtung auch für das schwedische Richterkollegium feiner empfunden als der idealste Nobelpreisträger, den es bisher gegeben haben dürfte, Thomas Mann, als er seinerzeit sogar hinsichtlich einer Ehrung Winston Churchills durch die literarische Kategorie des Preises Bedenken aussprach. Laxness, Jimenez, Camus, über die man die günstigsten Meinungen hegen kann, kamen demgegenüber dem Begriff eines „Schriftstellers im Sinne des Nobelstatuts“ zwar darin näher als Englands großer alter Mann, daß sie in der Tat nicht nur Autoren der linken Hand, sondern reine Literaten oder Dichter sind und gewesen sind. Andererseits dürften aber auch Thomas Manns Wünsche schwerlich im Sinne dieser jüngsten Entscheidungen ausgelegt werden, die vielleicht die „Reinheit“ des Literaturpreises in gewisser Weise wiederhergestellt, dafür aber kaum seinem exzeptionellen Range, so wie es immerhin bei der Wahl Churchills geschah, Genüge getan haben.

Wie man hierüber aber auch denken mag, die Argumentation, daß der Preis mit den Nationen wechseln und dadurch zwangsläufig auch gewisse Niveauunterschiede der Preisträger mit sich bringen müsse, läßt sich nicht leicht entkräften. Vielleicht hängt es hiermit zusammen, wenn die Probleme um den Preis erst in diesem Jahr, bei dem Vertreter einer der großen literarischen Nationen, virulent geworden sind. Die nunmehr sechsundfünfzigjährige Geschichte des Preises macht es nicht zur ausnahmelosen Regel, daß mit dem Literaturpreis immer auch ein „Literat“ ausgezeichnet werden mußte. Von Churchill abgesehen sind da Bertrand Russell, von dem niemand behaupten wird, daß er ein Romancier sei, und sogar die „reinen“ Philosophen Henri Bergson und – fast schon vergessen – der Deutsche Rudolf Eucken. Die Frage an das Preisrichterkollegium könnte daher naheliegen, ob nicht wirklich Männer wie Israels Altmeister Martin Buber oder schließlich auch die Deutschen Karl Jaspers oder Romano Guardini mit der Weltmächtigkeit ihres Lebenswerkes ihrerseits dem Preise mehr Ehre eingebracht, ihm gleichsam mehr zurückgezahlt hätten als die schmalen Gestalten, auf die in den letzten Jahren in einer vielleicht doch zu dichten Folge die Auszeichnung gefallen ist. Rangfragen sind ja auch für die durchschnittliche Urteilskraft ziemlich leicht abzufühlen. Die Kritik, die sich von dorthier einstellt, hat

deshalb eine nicht zu unterschätzende Rückwirkung auf die Geltung des Preises selbst. So wäre es gewiß nicht schwer, als Deutscher fünf, sechs Namen zu nennen, die fast zwangsläufig mit erheblichem Übergewicht vor den tatsächlichen Preisträgern auf jenen imaginären Waagschalen alsogleich erscheinen, wenn durch eine weniger glückliche Wahl überhaupt erst Vergleiche schärfer provoziert werden. In Amerika, England, Italien mag es sich entsprechend verhalten. Das kann nicht heißen, der Schwedischen Akademie in die ihr allein zustehende Entscheidungsgewalt hineinreden zu wollen. Was sich die übrige Welt um der Würde dieses großen Preises willen wünschen kann, wäre lediglich, daß jene Entscheidungen nach der etwas langen Reihe der Jahre, in denen man sie nur mit Achtung und Anstand entgegennahm, wieder einmal wie in früheren Perioden, zuletzt noch in den Jahren 47, 48 und 49, ein Gefühl spontaner Zustimmung auslösen.

J. G.

NOTIZEN

FRITZ ALEXANDER KAUFFMANN (1891 bis 1945), Verfasser von „Roms Ewiges Antlitz“ und „Leonhard“. Die in diesem Heft abgedruckte Betrachtung aus dem Jahre 1930 gehört zu seinen bisher noch nicht gesammelt veröffentlichten Aufsätzen.

MARGOT SCHARPENBERG ist 1924 in Köln geboren, wo sie bis vor kurzem als Bibliothekarin tätig war; sie lebt gegenwärtig in Amerika. Ihr Gedichtband „Gefährliche Übung“ (Piper Verlag, München) wurde in Heft 38 besprochen.

Professor WALTER MUSCHG (geb. 1898) lehrt an der Universität Basel. Eine ausführliche Würdigung seiner im Vorjahr erschienenen Aufsatzsammlung „Die Zerstörung der deutschen Literatur“ (Francke Verlag, Bern) werden wir in einem der nächsten Hefte veröffentlichen.

HANS ARNDT, den wir in diesem Heft mit Aphorismen vorstellen, ist 1911 in München geboren.

ASTRID CLAES, 1928 in Leverkusen geboren, lebt in Düsseldorf. Ihr Gedichtbändchen „Der Mannequin“ ist im Limes Verlag erschienen. Die NDH haben von ihr Lyrik, eine Erzählung, Gedichtübertragungen aus dem Angelsächsischen und Rezensionen veröffentlicht.

In Zusammenhang mit dem hier abgedruckten Text Professor THEODOR W. ADORNOS verweisen wir auf seinen Aufsatz „Fragen des gegenwärtigen Operntheaters“, den wir in Heft 31 abgedruckt haben.

CARL LINFERT ist 1900 in Köln geboren; er ist Leiter des Nachtprogramms des WDR.

DAS KLEINE BUCH

Das hundertste Bändchen „Das Kleine Buch“ ist erschienen. Als Dichter von Rang eröffnet Manfred Hausmann mit „Andreas“ die Jubiläumsreihe. Mit meist unveröffentlichten Erzählungen, Novellen und Gedichten einer Elite von Schriftstellern und Dichtern des europäischen Raumes wurde der Literaturfreund bekannt gemacht, wie denn überhaupt jedes neue Bändchen bei aller wertvollen Eigenart das jetzt unverwechselbare Gesicht des „Kleinen Buches“ prägen half. In der literarischen Welt ist „Das Kleine Buch“ längst zu einem Begriff geworden. Die Gesamtauflage dieser Reihe umfaßt seit den sieben Jahren ihres Bestehens fast fünf Millionen.

Jedes Bändchen, auch die farbigen, geb. 2.20 DM

- Nr. 100 **Manfred Hausmann** • **Andreas** (mit Zeichnungen von Eva Kausche-Kongsbak)
- Nr. 101 **Joachim Günther** • **Wiener Papageienbüchlein** (farbige Tafeln)
- Nr. 102 **H. E. Bates** • **Dulcima**
- Nr. 103 **Lilly Sauter** • **Mondfinsternis**
- Nr. 104 **Erich Landgrebe** • **Florian und Anna** (mit Zeichnungen von Gunther Böhmer)
- Nr. 105 **Guang Shi Gao** • **Chinesisches Tapetenbüchlein** (farbige Tafeln)
- Nr. 106 **Hans Baumann** • **Russische Gedichte**

Erhältlich bei Ihrem Buchhändler

C. Bertelsmann Verlag



*Neue Herzkraft für morgen
durch eine Thermalkur mit den
naturwarmen Quellen von*

BAD SALZUFLEN



**TEUTOBURGER WALD
HERZ UND KREISLAUF**

Prospekte: Reisebüros u. Kurverwaltung

GÜNTER BLÖCKER DIE NEUEN WIRKLICHKEITEN

Linien und Profile der modernen Literatur

„Es ist nach dem Krieg kein Essayband über moderne Literatur erschienen, der es mit Günter Böckers „Neuen Wirklichkeiten“ aufnehmen könnte. Wo gab es seither eine so bedeutende und umfassende Kenntnis der modernen Literatur überhaupt und wo wurde jemand diesen so verschiedenen Temperamenten, Begabungen, Talenten und den wenigen Genies so gerecht?“

Frankfurter Neue Presse

„Böckers blanke Intelligenz gehört zu den verheißungsvollsten Erscheinungen der zeitgenössischen deutschen Literatur. Eine übernationale Literatur-Konzeption ist ihr vorgegeben und ganz selbstverständlich. Eine solche Begabung ist stellvertretend für das Ganze einer Literatur, in welcher der Kult der Hoffnungslosigkeit vielfach zu einem ungeprüft übernommenen Schlendrian ausgeartet ist. So bequem macht es sich Böcker nicht. Im Vergangenen zeigt er Ansatzpunkte neuen Werdens, mit einer zugriffigen Intensität. Seine Kritik ist Ansporn für Mut und musische Wachheit, seine Erwartungen haben das Naturrecht des Lebens und alle Berechtigung auf Grund seiner außergewöhnlichen Gaben und ihrer Leistung. Gruß ihm!“

Max Rychner in Die Tat, Zürich

372 Seiten · Leinen 13,80 DM

ARGON VERLAG BERLIN W 35

Zwei Literaturpreise für Heinz Piontek!

Berliner Literaturpreis 1957 „Junge Generation“

Ostdeutscher Schrifttumspreis der Künstlergilde 1957

HEINZ PIONTEK

Wassermarken

Gedichte

64 Seiten, Leinen 7,80 DM

Vor Augen

Proben und Versuche

172 Seiten, Leinen 6,80 DM

Die Rauchfahne

Gedichte

106 Seiten, Leinen 6,50 DM

Der moderne Lyriker sieht sich vor der Aufgabe, weder auf die durch ein überwaches Bewußtsein möglich gewordenen Terraingewinne zu verzichten noch sich deshalb vom andern Menschen zu entfernen, sondern ihm Hilfe zu sein auf dem Weg in die Humanität. Es gibt wenige Vertreter der jüngsten deutschen Lyriker-Generation, die diese Spannung in so sicherer Weise austragen wie Heinz Piontek. So ist das nahezu vorbehaltlose Echo zu verstehen, das er gefunden hat. Ein tief christliches Weltverständnis entfaltet sich in Versen, die Härte und Schönheit auf eigene Weise verschmelzen.

Sonntagsblatt, Hamburg

BECHTLE VERLAG

BERNT VON HEISELER

In Kürze lieferbar:

Lebenswege der Dichter

Vier Beiträge. ca. 256 Seiten. Leinen 11.80 DM

„Wir wissen, daß alles menschliche Vollbringen die Spuren des Vergänglichen trägt, und wir suchen das Unsterbliche nicht in der Tat, sondern in der Seele.“ Von diesem Blickpunkt aus hat Bernt von Heiseler hier „Lebensbeschreibungen der Dichter“ aneinandergereiht; Werden und Werk mit der Kenntnis des Forschers analysiert und mit der Einfühlung des Dichters gedeutet und erhöht zur „Sage, die eine Gestalt in ihrem Kern und Wesen deutlich macht“.

Kleist – Grillparzer – Stefan George – Henry von Heiseler! Man spürt hinter jeder Biographie die langjährige Beschäftigung mit dem Stoffe, die sich in dem vorliegenden Band zu lebendiger Betrachtung des Wesentlichen verdichtet hat.

Im Juni neu erschienen:

Gedichte

*Neue ergänzte Ausgabe. 123 Seiten
Leinen 10.80 DM*

„Insel einer neuen Lyrik.“ Die Gedichte Bernt von Heiseler sind keiner Richtung, keiner literarischen Mode verpflichtet, sie halten sich bewußt abseits, sie verzichten auf jede „avantgardistische Gebärde“. Es sind Arbeiten, die aus der Tradition heraus verstanden sein wollen, Gedichte, die in der Stille beheimatet sind.

Sonntagsblatt

Jetzt in 2. Auflage

Die Malteser

Ein Schauspiel. Textausgabe. 79 Seiten. 1.80 DM

Die heldenmütige Verteidigung Maltas im Jahre 1565 gibt Bernt von Heiseler zu der Frage Anlaß: Kann der Mensch leben und irgendein Lebensgut besitzen, ohne notfalls auch dafür sterben zu wollen? Über die Aktualität des Themas, die frei auf Schillers nachgelassenem Plan und auf historischer Überlieferung beruht, regiert immer das Dichterische in einer strengen und reinen Form.

*Erbältlich
in Ihrer Buchhandlung*

C. Bertelsmann



Kinderstuhl

Entwurf Harry Bertoia

Modell Nr. 425

Sitzhöhe 37 cm

Modell Nr. 426

Sitzhöhe 31 cm

**KNOLL INTERNATIONAL GMBH
STUTTGART
AM NECKARTOR 26**

**AGENTUREN MIT AUSSTELLUNG
WIESBADEN
HANNOVER
DUSSELDORF**

EINE KULTURELLE TAT

Kurt Ihlenfeld

Träger des Berliner
Literaturpreises

Eckart-Kreis

Die entzückenden
preiswerten Ganzleinen-
Geschenkbändchen
(3,50 DM)

ECKART

Eine Zeitschrift
von internationalem
Ansehen

Kommt wieder, Menschenkinder

Roman. 15. Tausend. 3. Auflage. 680 Seiten. Ganzleinen 14,80 DM
Das Buch gehört zu den wenigen, die man rückhaltlos empfehlen kann und von dem man wünscht, daß es möglichst viele Leser in die Hand nehmen.

Kultus und Unterricht

Ein „großer“, eine Welt in Bewegung versetzender Roman.

Frankfurter Allgemeine

Das Werk wiegt ganze Bibliotheken unserer jüngsten modernen Literatur auf und sollte in keinem Bücherschrank fehlen.

Europäischer Kulturdienst

Ein riesiges Epos – das deutsche Epos. Es wird jeden Deutschen ansprechen.

Der Neuburger

Ein Buch, das man als eine kulturelle Tat bezeichnen muß.

Welt und Wort

JOCHEN KLEPPER:

Kyrie

Geistliche Lieder. 8. Auflage. 80 Seiten. 3,50 DM

WALDEMAR AUGUSTINY:

Der Glanz Gottes

Novelle. 80 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM

JOCHEN KLEPPER:

Der König und die Stillen im Lande

3. Auflage. 116 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM

HARALD VON KOENIGSWALD:

Uns ruft ein Licht

Weihnachtserzählungen aus dem Osten

2. Auflage. 92 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM

KURT IHLENFELD:

Rosa und der General

Ballade in 14 Bildern. 114 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM

HARALD VON KOENIGSWALD:

Die helle Stunde

Ein Advents- und Weihnachtskalendarium

96 Seiten. 6 Kunstdrucke. 3,50 DM

Eine der besten Zeitschriften,

die zur Zeit in Deutschland erscheinen. Eine Fülle fesselnder und interessanter Aufsätze. (Sendegruppe Rot-Weiß-Rot)

Unsere Zeit ist arm an wirklich bedeutsamen kulturpolitischen Zeitschriften von Format. Eine der wesentlichsten Ausnahmen von dieser Feststellung ist der ECKART. (Die Vereinten Nationen und Österreich)

Einzelheft 2,85 DM - Halbjahresbezugspreis 5,- DM

ECKART-VERLAG WITTEN UND BERLIN

In Kürze erscheinen:

WALTER LEIBRECHT

Gott und Mensch bei J. G. Hamann

Sammlung wissenschaftlicher Monographien 59. Band. 168 Seiten. Leinen 16.80 DM

In diesem Werk wird der Versuch einer Gesamtdarstellung der Glaubensgedanken Johann Georg Hamanns unternommen. Nichts erscheint so schwierig, und zugleich ist kaum etwas notwendiger als eine derartige Untersuchung. Die Eigenart der Gedanken und der Veröffentlichungsart Johann Georg Hamanns bringt es mit sich, daß anscheinend nur einzelne Komplexe seines Denkens und Glaubens greifbar hervortreten. Eine Gesamtschau fehlt. Die Arbeit zeigt, daß die kleinen Schriften Hamanns aus einer großen Gesamtansicht von Gott und Welt heraus interpretiert werden müssen. Das Sprachphänomen tritt notwendigermaßen in den Mittelpunkt. In ihm sammeln sich die verschiedenen theologischen Materialien wie in einer Linse. Als Handbuch der Hamann-Forschung wird diese Arbeit unentbehrlich sein.

HELMUT THIELICKE

Offenbarung, Vernunft und Existenz

Studien zur Religionsphilosophie Lessings

3. überarbeitete Auflage 1957. Etwa 176 Seiten. Kartoniert etwa 9.80 DM

Über die Bedeutung dieser Untersuchung sagt Otto Mann in seinem großen Lessing-Buch „Lessing – Sein und Leistung“:

„... Erst Thielicke in seiner Untersuchung dringt zu dem Verständnis der Sache selbst vor . . . Die Marksteine neuer Lessing-Forschung, Bekundungen eines neuen Wissenschaftsgeistes, sind die Untersuchungen von Thielicke und Kommerell. Hier ist das Einordnen aus höherer Sicht überwunden durch den Willen zur Sache selbst. Die Erkenntnisstellung eines Lessing oder Herder wird hier wiederholt, geschichtliche Gestalt und Leistung werden in ihrer vorbildlichen Größe gesichtet. Thielicke und Kommerell vollziehen entschieden diese kopernikanische Wende, uns mit Lessing zu messen, unsere Auffassungen durch ihn zu relativieren.“

Ihr Buchbändler wird Ihnen die Bücher nach Erscheinen gern vorlegen.

CARL BERTELSMANN VERLAG GÜTERSLOH

HANS LIPINSKY-
GOTTERSDORF

**Finsternis
über den Wassern**

Erzählung
138 Seiten, Leinen 6.80 DM

Diese kraftvolle und unpathetische Erzählung von einem Kapitän, der sein Glück zu ertrotzen sucht gegen die Gesetze der Natur und dabei zu einer schmerzlichen Umkehr gezwungen wird, offenbart eine ganz neue Seite von Lipinskys Erzählertalent. Er wurde hierfür mit dem Literaturpreis 1957 der deutschen Hochseefischerei ausgezeichnet.

Fremde Gräser

Roman
2. Aufl., als Sonderausgabe der
SIEBEN-STERN-Reihe, 393 Seiten,
Leinen 8.80 DM

Gesang des Abenteuers

Erzählungen
84 Seiten, Leinen 4.80 DM

**Wanderung
im dunklen Wind**

Erzählung
2. Aufl., 123 Seiten, Ppbd. 4.80 DM

HELMUT HARUN

Mätti

Erzählung
158 Seiten, Leinen 4.80 DM

Dieser Mätti ist eigentlich ein merkwürdiger Mensch, der sich aber seinen Mitbewohnern schließlich an Weltkenntnis und Lebensklugheit weit überlegen zeigt. Die Erzählung dieses jungen Autors besitzt eine frische Unmittelbarkeit, und man wird diese in sich geschlossene Gestalt des Mätti so leicht nicht vergessen.

VANDENHOECK & RUPRECHT
IN GÖTTINGEN UND ZÜRICH

FRITZ BAUER

**Das
Verbrechen
und die
Gesellschaft**

264 Seiten, Kart. 11.- DM
Leinen 13.- DM

Das Buch sucht mit Mitteln der modernen Natur- und Gesellschaftswissenschaften die jahrtausendalte Frage zu beantworten, woher das Böse auf Erden kommt und wie es zu bekämpfen ist. Dabei stehen dem Verfasser, der als Staatsanwalt tiefen Einblick in alle Probleme hat, nicht juristische, sondern menschliche Gesichtspunkte im Vordergrund. Sein legislatorisches Ziel ist nicht ein besseres Strafrecht, sondern ein Besserungs- und Bewährungsrecht, das besser als Strafrecht, das sowohl klüger wie menschlicher als das Strafrecht wäre. Weil der Verfasser das traditionelle Strafrecht weitgehend durch pädagogische und therapeutische Maßnahmen ersetzt sehen möchte, wendet sich das Buch nicht nur an Juristen, sondern an alle, die beruflich oder mitmenschlich an sozialen Fragen interessiert sind.

ERNST REINHARDT VERLAG
MÜNCHEN/BASEL

Soeben erschien:

CARL HEINZ RATSCHOW

Der angefochtene Glaube

Anfangs- und Grundproblem der Dogmatik. 328 Seiten. Leinen 28.— DM

Der große Gedanke des „Römerbriefes“ von Karl Barth war es, die Theologie an die Andersartigkeit Gottes zu erinnern. Sie hatte Erinnerung nötig, weil sie in der Gefahr stand, sich an menschliche Einsichten und Maßstäbe zu verlieren. Mit Ratschows Werk wird eine bedeutsame Revision dieses Weges begonnen. Denn in einem Augenblick, da die Theologie den Boden dieser Welt unter den Füßen zu verlieren droht, ist nichts notwendiger, als sie an die Knechtsgestalt der göttlichen Offenbarung und damit an die Anfechtung des Glaubens zu erinnern.

Ratschows Werk, so können wir ohne Furcht vor allzu starker Vergrößerung zusammenfassend sagen, ist ein gelungener Versuch, der die richtigen „Mittelbegriffe“ findet und dadurch zeigt, daß hier nicht ein Kompromiß zwischen existentialistisch gefärbten und historisierenden Systemen vorliegt, zwischen Bultmann und Pieper, sondern eine von Grund auf durchdachte Neufundierung lutherischen theologischen Denkens.

Klaus Tüchel in „Informationsblatt für das niederdeutsche Luthertum“, Hamburg

Ihr Buchhändler wird Ihnen das Werk gern vorlegen

CARL BERTELSMANN VERLAG GÜTERSLOH

Herbstneuerscheinung 1957 aus dem Ernst Klett Verlag, Stuttgart



HERBERT
MARCUSE

Eros und Kultur

Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud. 264 Seiten. Leinen 18.80 DM. Marcuse stellt die einseitig ausgelegte These Freuds, daß Kultur vom Menschen eine ständige Unterwerfung seiner Triebe verlange, in Frage. Er glaubt, daß wahre Zivilisation und Kultur nur möglich sind durch Befreiung von Zwang, im Vertrauen auf die Lebensinstinkte und durch die Freisetzung der kulturbildenden Kräfte des Eros. Marcuse vertritt die Ansicht, daß die Leistungen der Zivilisation und Kultur des Westens die Voraussetzungen geschaffen haben für die Heraufkunft einer „nichtverdrängenden“ und „nichtunterdrückenden“ Zivilisation. Er unternimmt es, die sozialen und psychologischen Tendenzen aufzuzeichnen, die zu einer solchen Entwicklung beitragen. Marcuse versucht eine Neudarlegung der Freud'schen These. Sein Werk ist eine neue Kulturphilosophie auf der Grundlage der entscheidenden Erkenntnisse der Psychoanalyse.

„Das Buch von Herbert Marcuse halte ich für die wichtigste Fortführung Freud'scher Gedankengänge, seit er selbst nicht mehr da ist.“

Professor Dr. Max Horkheimer, Frankfurt

GUSTAV
HANS
GRABER*

Die Psychologie des Mannes

320 Seiten. Leinen 19.80 DM. Dem Autor geht es darum, die Vorgänge in der Tiefenseele für eine Gesundheit nicht nur des einzelnen Menschen, sondern der Gegenwartslage überhaupt zu aktivieren.

Dr. P. Trapp in „Der Psychologe“

Dr. Graber befaßt sich wissenschaftlich gründlich mit männlicher Eigentümlichkeit und männlichem Streben sowie mit den Formen und Wandlungen der männlichen Psyche; er tut es in einer höchst respektablen, in seiner geistigen Weite und Unabhängigkeit beeindruckenden, materialreichen Darstellung. . . Der Verfasser entwickelt das Bild des Mannes aus den Urvorstellungen, verfolgt seinen Weg vom Matriarchat über den Kampf der Geschlechter bis zum Siege der männlichen Welt der Ichhaftigkeit und von der Urform der Mutter-Sohn-Verbundenheit bis zur „Ver-Selbst-Ständigung“ mit dem Aufhören der Ich-Strebungen, bis zur Befreiung aus dem „Ichrevier der Angst“.

Dr. K. Bachler in „Weser-Kurier“

* erscheint im Gemeinschaftsverlag Hans Huber, Bern / Ernst Klett Verlag, Stuttgart